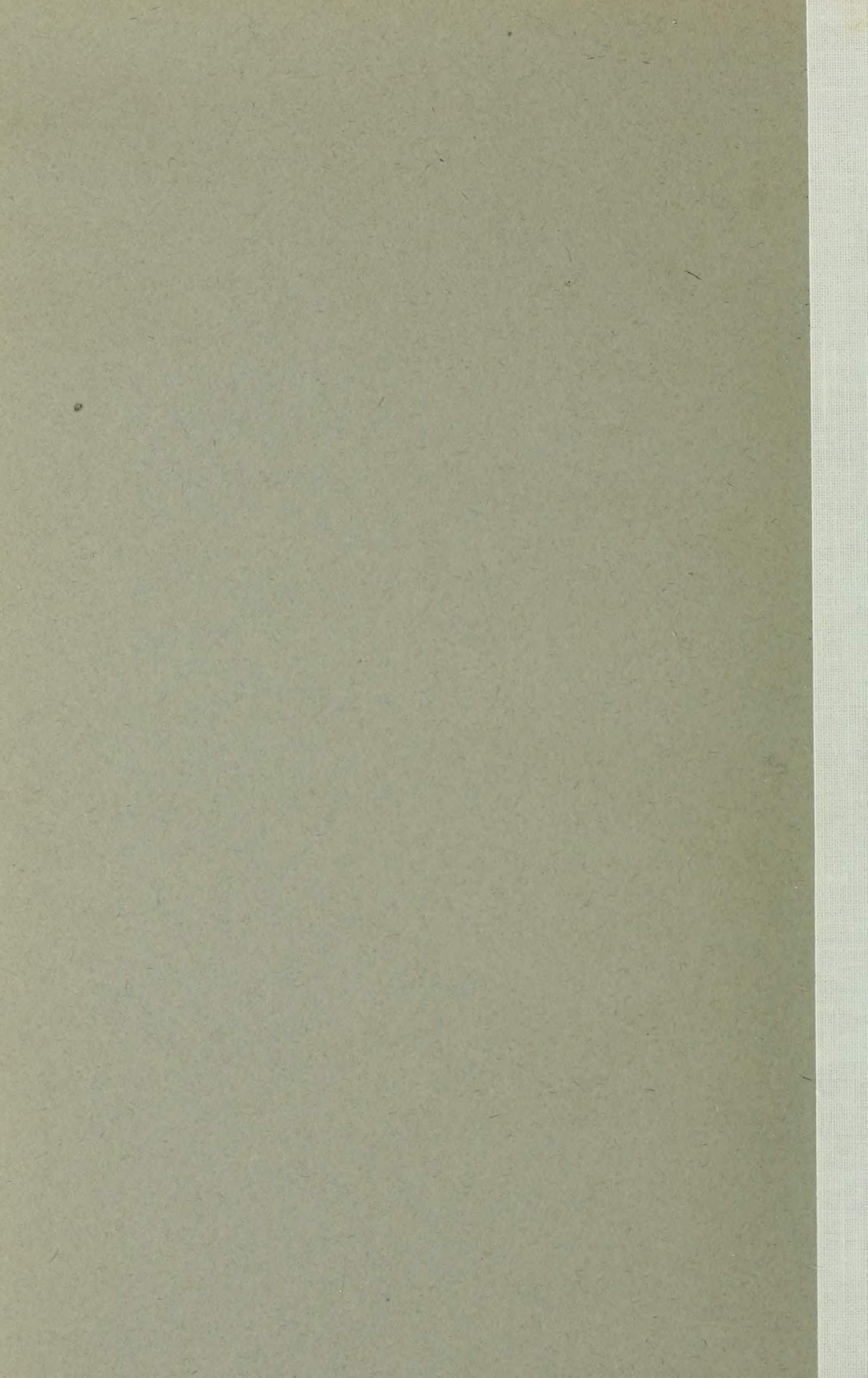


Steinbruck, Kurt
Grundzuge der Musikasthetik
Hermann Lotzes



Grundzüge der Musikästhetik Hermann Lotzes.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt

von

Kurt Steinbrück

aus Stargard i./Pom.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. 12. 1917.

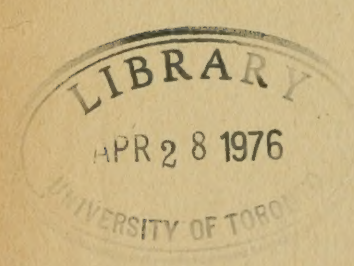
BERIN-LICHTERFELDE

Buchdruckerei Fritz Herrmann

1918.

Referent: *Herr Geheimer Hofrat Falckenberg.*

Dekan: *Professor Dr. J. Pirson.*



Inhalt.



„Es ist niemals ein bedeutungsloses Ereignis in der Geschichte einer Wissenschaft, wenn Fragen, welche einzeln die Aufmerksamkeit längst beschäftigt hatten, zum ersten Male unter gemeinsamem Namen vereinigt und als bestimmtes Glied in den Zusammenhang menschlicher Untersuchungen eingereiht werden.“

Mit diesen Worten beginnt Hermann Lotze seine „Geschichte der Aesthetik in Deutschland“,[1]) in der er die mannigfachen ästhetischen Untersuchungen und Theorien deutscher Denker und Dichter zu einem einheitlichen, systematisch und historisch geordneten Werke zusammenfaßte. Mit einer über den Rahmen der rein historischen Forschung weit hinausgehenden Selbständigkeit der Gedankenentwicklung hat er hier nicht nur die allgemeinen Probleme der wissenschaftlichen Aesthetik einer sorgfältig abwägenden Prüfung unterworfen, sondern auch die speziellen Theorien der verschiedenen Künste nach ihrer damaligen Entwicklung kritisch beleuchtet und durch eigene ergänzende Ausführungen nach vielen Richtungen hin wesentlich erweitert und bereichert.

Während sich nun die auf anderen Gebieten liegenden Ergebnisse der Lotze'schen Philosophie einer stetig wachsenden Anerkennung und Würdigung von seiten der modernen Forschung erfreuen, sind die vielfach zerstreuten und doch, wie eine genauere Prüfung zeigt, sich zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügenden Versuche des Philosophen zur Rechtfertigung seiner eigenen ästhetischen Grundanschauung nur in vereinzelten kurzen Abhandlungen dargestellt oder in beiläufigen Bemerkungen berührt und beurteilt worden. Wir erwähnen hier nur die bedeutendste Leistung auf diesem Gebiete, die Schrift von Fritz Kögel über „Lotzes Aesthetik“[2]). Der Autor ist zwar auf die allgemeine wissenschaftliche Problemstellung des Philosophen in verständnisvoller Weise eingegangen, hat aber, wie er selbst hervorhebt, der Lotze'schen Darstellung der „Theorie der Künste“ nur am Schlusse seines Werkes einen beschränkten Raum

---

[1]) München 1868. Neudruck Leipzig 1913.

[2]) Göttingen 1886. Verlag von Vandenhoeck & Ruprecht.

gewidmet. Hierdurch sind nun insbesondere die eingehenden Untersuchungen, die der Philosoph der theoretischen Grundlegung der Musikästhetik gewidmet hatte, nicht in dem Maße gewürdigt worden, wie es der unzweifelhaften wissenschaftlichen Bedeutung derselben entspricht. Kögel hat selbst die Ergänzungsbedürftigkeit seiner Arbeit empfunden, indem er den Wunsch aussprach, daß diese Lotze'schen Ansichten in einer besonderen Abhandlung, welche die Stellungnahme des Autors zu der Entwicklung der einzelnen Kunsttheorien einer kritischen Würdigung unterziehe, mit der Vollständigkeit mitgeteilt würden, die sie verdienen[3]). Auch Theodor Lipps hat in seiner Kritik des Kögel'schen Werkes, die er im Jahre 1887 in der Deutschen Literatur-Zeitung veröffentlichte[4]), sein Bedauern darüber ausgesprochen, daß in dem vom Autor dargebotenen Gesamtbilde manche wertvolle Detailuntersuchung Lotze's nicht zu ihrem Rechte gekommen sei. So hebt Lipps hervor, daß gerade in den fein ausgeführten Einzelbeobachtungen, die Lotze seiner großzügig angelegten Darstellung einzufügen liebe, viele weittragende und sachlich anregende Gedanken enthalten seien, deren zusammenfassende Erörterung zwar keine leichte, aber eine mögliche und lohnende Aufgabe biete.

In dem erwähnten Abschnitt der Geschichte der Aesthetik (Zur Geschichte der Kunsttheorien), der den dritten und letzten Hauptteil dieses Werkes bildet, ist speziell das zweite Kapitel der Theorie der Musik gewidmet. Die historische Schilderung der Anschauungen seiner Vorgänger hat Lotze hier noch mehr als in dem ersten Buche, das die „Geschichte der allgemeinen Standpunkte" enthält, gegenüber der Darlegung der eigenen Ansichten zurücktreten lassen, wenn er auch im großen und ganzen an der Methode festhält, seine Ideen in unmittelbarem Anschluß an die Kritik anderer Aesthetiker zu entwickeln. Was hier schon dem flüchtigen Leser auffällt, ist die merkwürdige Vernachlässigung, die in der Behandlung der musikästhetischen Prinzipien und Konstruktionen der idealistischen deutschen Philosophen hervortritt, deren sonstigen Meinungsäußerungen Lotze stets mit liebevoller Sorgfalt gerecht geworden ist.

Wenn man den Anfang dieses Kapitels genauer ins Auge faßt, so zeigt sich wohl auch eine gewisse Rück-

---

[3]) op. cit. S. 131.
[4]) S. 748. (21. Mai 1887).

sichtnahme des Philosophen auf die in jener Zeit vorherrschende Abneigung gegen die auf deduktiver Grundlage gewonnenen, vielfach sehr gewagten Ergebnisse, zu denen jene spekulativen Systeme gekommen waren. „Musik hat selten zu den Lieblingen deutscher Philosophen gehört. Nicht viele von ihnen scheinen hinlänglich natürliche Fähigkeit für diese Kunst und genug erworbene Kenntnis ihrer Werke besessen zu haben, um wirklich aus einem reichhaltigen eigenen Genuß heraus sich ihre allgemeinen Ansichten zu bilden. So haben sie entweder nur unbestimmte Aufgaben namhaft zu machen gewußt, die freilich so oder so jeder in der Musik gelöst finden wird, oder sie wurden durch systematische Vorüberzeugungen verleitet, in sie hinein manches zu deuten, was der schaffende Künstler sich nicht bewußt ist, beabsichtigt zu haben, und der sachkundige Kenner nicht in ihr antrifft“[5]).

Wer die geschichtliche Stellung der Lotze'schen Musikästhetik nach diesem scheinbar recht skeptischen Verhalten des Autors gegenüber den Erklärungsversuchen seiner Vorgänger beurteilen wollte, würde doch bei weiterem Eindringen in den Sinn und Inhalt seiner Ausführungen erkennen, daß er ihren allgemeinen Ansichten näher steht, als der auf physiologischer Grundlage beruhenden, das ästhetische Gebiet nur gelegentlich streifenden Theorie von Helmholtz und der formalistischen, jeden Gedankengehalt musikalischer Figuren verneinenden Anschauung Hanslick's, mit denen er sich eingehend auseinandersetzt[6]). Allerdings liegt auch dieser sorgfältigen Berücksichtigung von im wesentlichen abweichenden Standpunkten eine innere Verwandtschaft zu Grunde, denn Lotze ist, wie wir im folgenden nachzuweisen gedenken, ebensosehr bemüht, den von der modernen Naturwissenschaft aufgestellten methodischen Forderungen nachzukommen als der von den Formalisten ins Auge gefaßten Idee einer auf die psychologischen und ästhetischen Elementarverhältnisse zurückgehenden Untersuchung gerecht zu werden. Er hat dies insbesondere dadurch erreicht, daß er in dem Kapitel „Vom Angenehmen der Empfindung“ eine neue Grundlegung der Musikästhetik unternahm, deren Fortführung dann in dem oben erwähnten Abschnitt gegeben wird, der ausschließlich von der Musik handelt.

---

[5]) Geschichte der Aesthetik S. 461.

[6]) Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Leipzig 1854.

Eine kurze zusammenfassende Darstellung des ganzen musikästhetischen Gedankenkreises finden wir in den drei Auflagen der „Grundzüge der Aesthetik“, welche Diktate aus Lotze's Vorlesungen enthalten. Die fast aphoristische Fassung dieser Grundzüge genügt aber nicht, um zu einem vollen Verständnis seiner Aesthetik zu gelangen. Wesentliche Ergänzungen bietet neben anderen Werken des Philosophen in erster Reihe sein „Mikrokosmos“, und zwar vor allem in dem zweiten Kapitel des fünften Buches über die menschliche Sinnlichkeit, und in dem Abschnitt über die Kunst und das Schöne.

Man kann die Erörterungen Lotze's über die allgemeine Aufgabe der Musik nur wiedergeben, wenn man sich mit den metaphysischen Grundlagen seiner Aesthetik vertraut gemacht hat, die in der 1845 erschienenen Abhandlung „Ueber den Begriff der Schönheit“ dargelegt sind. Schon hier hat Lotze in zahlreichen beachtenswerten Ausblicken das Gebiet der Musikästhetik gestreift. Weitere Annäherungen an diesen besonderen Gedankenkreis bietet die kurz darauf veröffentlichte Schrift „Ueber Bedingungen der Kunstschönheit“ vom Jahre 1847. Hier bewegt sich die Untersuchung wesentlich in dem Rahmen einer normativen Methode, während die psychologischen Voraussetzungen der Musikästhetik am besten in der „Medizinischen Psychologie“, zum Teil aber auch schon in dem älteren Aufsatz „Ueber Seele und Seelenleben“ dargestellt sind, der in dem Rud. Wagner'schen Handwörterbuch der Physiologie im Jahre 1846 veröffentlicht wurde.

Wenn wir im Vertrauen auf den anfangs erwähnten Ausspruch unseres Philosophen den Versuch unternehmen, aus allen jenen Ansätzen und Ausführungen ein einheitliches Gesamtbild der musikästhetischen Prinzipienlehre Hermann Lotze's zu gewinnen, um, wenn auch nicht ein vollständiges System, so doch eine Reihe sich ergänzender und bis zu einem gewissen Grade ausgereifter Gedanken zur Grundlegung einer Theorie der Musik aus ihnen zusammenstellen — wie sie dem Autor vorgeschwebt haben mag, als er noch kurz vor seinem Tode den Plan verfolgte, einen weiteren Band seines Systems der Philosophie, der Darstellung der Ethik und wahrscheinlich auch der Aesthetik zu widmen — so mag für die fast unvermeidlichen Mängel eines solchen Versuches die Schwierigkeit der gestellten Aufgabe und die Unabgeschlossenheit mancher nur in skizzenhaften Andeutungen von Lotze ausgeführten Ideengänge als Entschuldigung dienen. Wir

geben uns der Hoffnung hin, daß der hohe innere Wert seiner Ausführungen auch in unserer unvollkommenen Darstellung dem pietätvollen Leser einleuchten und zu weiterer Prüfung ihrer wissenschaftlichen Bedeutung von seiten anderer, berufener Beurteiler Veranlassung bieten wird. — Wir beginnen unsere Untersuchung mit der psychologischen Grundlegung der Musikästhetik, die Lotze schon in seinen Jugendschriften in Angriff genommen hat.

Kapitel I.

Die psychologischen Grundlagen.

Ueber die Entstehung der Tonempfindungen und ihr Verhältnis zu den äußeren Eindrücken, durch die sie hervorgerufen werden, und zu den körperlichen Funktionen, mit denen sie zusammenhängen, hat sich Lotze schon in seiner ersten psychologischen Arbeit über „Seele und Seelenleben"[1]) eingehend geäußert. Er wendet sich hier gegen die materialistischen Anschauungen, die in jener Zeit als eine Art Reaktion gegen einseitige idealistische Theorien auf psychologischem Gebiet hervortraten. Auf der einen Seite erkennt er die Realität der körperlichen Erscheinungen und ihrer Wechselwirkungen mit den psychischen Vorgängen an, auf der anderen aber betont er mit Nachdruck, „daß überhaupt keine physikalische Eigenschaft der Dinge allein die Art erklären kann, wie sie uns in unserer sinnlichen Empfindung erscheinen"[2]). Wie alle anderen Formen psychischen Geschehens sind daher auch die Tonempfindungen in erster Linie aus der Natur der Seele zu erklären. Die Fähigkeit, Töne zu hören, kann nicht durch die Reize der Schallwellen der Seele mitgeteilt werden, sondern muß auf einer ursprünglichen Anlage derselben beruhen.

Obwohl sich nun die Tonempfindungen aus der Beschaffenheit der Schallwellen ebensowenig wie aus den sie veranlassenden Vorgängen im Nervensystem ableiten lassen, besteht doch unverkennbar eine gesetzmäßige Beziehung zwischen ihnen und den einwirkenden Reizen. Das Qualitative der Empfindung folgt, wie Lotze sagt, aus den quantitativen Veranlassungen, ohne aus ihnen allein hervorzugehen aber es besteht trotz aller Unvergleichbarkeit beider Vorgänge doch eine Proportionalität deren weitere Verfolgung der Psychologie mannigfache Aufschlüsse gewähren kann.

Lotze weist hier zunächst darauf hin, daß der Anzahl der Schallschwingungen und der Häufigkeit der

---

1) Im Handwörterbuch der Physiologie (ed. R. Wagner) Bd. III 1848, wieder abgedruckt in Kl. Schr. Bd. II, 1886, S. 1. ff. Vgl. S. 9.

2) Ebenda S. 9.

Uebergänge im Nervenprozesse die Skala der Töne nachfolgt, in der jeder unbefangene Beobachter eine qualitative Steigerung erkennt. Wir finden ferner, daß besonders hervortretende Verhältnisse der psychischen Erscheinungen, wie die Verdoppelung der Wellenzahl in der Oktave, mit ebenso wichtigen ausgezeichneten Punkten in der Reihe der Empfindungen zusammenfallen, ohne daß man eine logische Notwendigkeit dieses Zusammenhangs feststellen könnte. Man muß sich klarmachen, daß diese Reihe von Tonempfindungen eine „Skala gesteigerter qualitativer Energie" ausdrückt, das heißt einen Inhalt, der „zwar nicht bloß durch Größenverhältnisse in sich selbst unterschieden ist, dessen Unterschiede aber nicht ohne sogleich hinzutretende Schätzung darin enthaltener Größendifferenzen aufgefaßt werden"[3]).

Eine weitere Ausführung desselben Gedankenkreises finden wir in Lotzes „Medizinischer Psychologie". Der Philosoph faßt auch hier zunächst den psychophysischen Kausalzusammenhang ins Auge: „Von äußeren Eindrücken und ihren physischen Wechselwirkungen mit den Elementen unseres Körpers zeigt uns eine allgemeine und unablässig wiederholte Erfahrung die Veränderungen unserer geistigen Zustände abhängig"[4]). So wechseln denn auch die Tonempfindungen mit der Frequenz der Schwingungen in den oscillierenden Medien, die unsere Sinneswerkzeuge berühren. Aber alles, was durch die materiellen Elemente in der Natur unserem Körper zustoßen kann, ist völlig unvergleichbar mit der eigentümlichen Qualität jener geistigen Zustände, die sich an sie anknüpfen. „Keine Analyse würde in der Natur einer Schallwelle einen hinlänglichen Grund finden können, umdeswillen sie als Ton, und zwar als dieser bestimmte Ton empfunden werden müßte[5]). Lotze erklärt es für einen großen Irrtum, von der Voraussetzung auszugehen, daß jede Wirkung ihrer Ursache ähnlich sein müsse. Die Natur des Objekts, welches die Einwirkung erleidet, ist stets ein mitbestimmender Faktor für die Art seiner Veränderung. So sind auch in diesem Falle die physischen Reize unvergleichbar mit den durch sie bedingten Empfindungen, die zwar von ihnen abhängen, aber nicht durch sie allein hinreichend erklärt werden können. Die eigentümliche und spezifische Qualität dieser geistigen

[3]) Ebenda S. 39.
[4]) Med. Psych. S. 10.
[5]) Med. Psych. S. 11—12.

Verrichtungen wird durch die körperlichen Funktionen nicht erklärt, sondern setzt vielmehr die Fähigkeit zu ihrer Bildung als das ursprünglichste Eigentum der Seele in dieser selbst voraus. Ihre Eindrücke geben jedoch diesen an sich unentschiedenen Fähigkeiten Gegenstände der Anwendung und bestimmen die Richtung, in der die einzelnen Akte derselben kombiniert werden.

Es wäre freilich zu weitgehend, wenn wir hiernach annehmen wollten, daß Lotze eine durchgängige Abhängigkeit der Bearbeitung unserer Sinnesempfindungen in der Seele von den ursprünglich vorhandenen physiologischen Zusammenhängen voraussetze. Er hebt vielmehr hervor, daß das Resultat dieser Prozesse noch einer selbständigen Behandlung von seiten der Seele unterzogen wird. Diese innere psychische Umformung der Empfindungselemente vollzieht sich in mannigfaltigen Abstufungen, bei denen die aktive Stellungnahme des Geistes zu den passiven Eindrücken der Sinnesorgane mehr oder weniger deutlich hervortritt.

Die psychologische Analyse geht naturgemäß von der Empfindung einzelner Töne aus, denn diese gehört zu den einfachen, nur nach Qualität und Größe ihres Inhalts bestimmten Elementen des Seelenlebens, in denen keinerlei Zusammensetzung, keine kombinierende, ordnende oder scheidende Tätigkeit der Seele zum Ausdruck kommt. Um sie hervorzubringen, ist nur notwendig, daß die Seele durch eine bestimmte eigentümliche Erregung des Gehörnerven einen qualitativ bestimmten Eindruck erfahre.

Die regelmäßige Frequenz eines einfachen Schalles wird als Tonhöhe empfunden, doch liegt in dieser Empfindung selbst keinerlei Bewußtsein oder Erinnerung an jene symmetrischen Impulsreihen, welche die notwendige Vorbedingung ihres Entstehens darstellen[6]). Der zweite wesentliche Bestandteil jeder Tonempfindung, die Stärke des Tones beruht auf entsprechenden Erregungen unserer Zentralorgane, die von der Schwingungsweite der Schallwellen abhängig sind. Je nach der Intensität der einwirkenden Reize vermögen wir die verschiedensten Abstufungen und Grade der Tonstärke zu unterscheiden, und von dieser mannigfaltigen Differenzierung macht die Musik den ausgiebigsten Gebrauch.

Neben den Modifikationen der Stärke und Höhe bildet auch die Verschiedenheit der Klangfarbe ein

[6]) Med. Psych. S. 211—12 und 272—73.

eigentümliches Element der Tonempfindung. Als Beispiel führt hier Lotze den verschiedenen Klang der Vokale bei gleicher Höhenlage des Tones an. Die physischen Grundlagen dieser Erscheinung waren in Lotzes Zeit noch nicht genügend bekannt, um eine eingehende Erklärung zu gestatten. Er vermutet, daß zahlreiche Eigentümlichkeiten und zum Teil Unregelmäßigkeiten des Gefüges und der Form schallender Körper den Charakter der Schallwellen beeinflussen, ohne ihre Frequenz zu ändern. Für die Seele werden alle diese Modifikationen der räumlichen Wellenbewegung zu entsprechenden qualitativen Abweichungen der Empfindung[7]).

Ganz unabhängig von diesen inhaltlichen Bestimmungen ist die Dauer der Tonempfindung, die lediglich von der Dauer des einwirkenden Reizes abhängt. Damit eine bewußte Empfindung entstehe, muß der äußere Reiz eine gewisse Zeit anhalten, weil die einwirkende Kraft irgendwelche inneren Widerstände unseres Nervensystems überwinden muß, deren Charakter uns zwar nicht genauer bekannt ist, die wir aber als vorhanden annehmen müssen, um diese Erscheinung zu erklären. Lotze beschäftigt sich vor allem mit der Frage, inwieweit die Empfindungen nach dem Aufhören des Reizes noch fortdauern und ihren ursprünglichen Charakter bewahren können[8]). Wenn die äußere Folge der Schallwellen eine kurze Unterbrechung erfährt, verläuft die Tonempfindung vollkommen gleichmäßig, ohne in eine andere Qualität überzugehen. Hält der Reiz längere Zeit an, so bleibt die Stärke des Tones dieselbe, solange die Funktionsfähigkeit der Nerven keine Störung erfährt. Hört dann der Reiz plötzlich auf, so läßt sich ein allmähliches Verklingen der Tonempfindung beobachten. Im Gegensatz zu der Farbenempfindung verklingt aber jeder Ton in seiner natürlichen Höhe und geht nicht vorher in tiefere Töne über.

Wenn nun eine Reihe von einzelnen Tonempfindungen in einem zeitlichen Zusammenhange auftritt, so entsteht eine intellektuelle Verknüpfung derselben, die wir als Anschauung bezeichnen. Die Kombination der Empfindungselemente in der Anschauung beruht zwar auf einer ähnlichen Kombination der Reize, von denen sie ausgehen, aber die Gesamtheit ihrer Verflechtung, Verknüpfung, Scheidung und Anordnung kann

[7]) Med. Psych. S. 214—15.
[8]) Med. Psych. S. 221—25.

nicht durch die Tätigkeit der körperlichen Organe erledigt werden, so daß etwa „die Seele stets nur das fertige Rusultat dieser physischen Prozesse in die Sprache des geistigen Lebens übersetzte, ohne dies so Uebersetzte noch zu weiteren Gestaltungen zu verarbeiten[9]). Der Verlauf unserer Anschauungen ist also keineswegs bloß „ein nebenherlaufender Schatten oder ein Echo" der physischen Prozesse, sondern gestaltet sich nach den eigenen Gesetzen unseres Seelenlebens zu inneren Erlebnissen, die weder nach physischen Begriffen erklärbar sind, noch auch die weitere Mitwirkung körperlicher Tätigkeiten erfordern oder gestatten.

Die Wichtigkeit dieser allgemeinen Beobachtung Lotze's zeigt sich besonders bei seinen Ausführungen über die Mischung und Verflechtung von Tonempfindungen, die für die theoretische Erklärung der Konsonanz und Dissonanz von Bedeutung sind. Wenn verschiedene Schallreize gleichzeitig in uns wirksam werden, so tritt eine Wechselwirkung verschiedener einfacher Tonempfindungen ein. Es wäre denkbar, daß diese Wechselwirkung schon durch eine physische oder physiologische Mischung der auf die Seele einwirkenden Faktoren herbeigeführt wird, wie dies bei der Farbenempfindung der Fall ist; auf dem Gebiete der musikalischen Anschauungen läßt sich jedoch ein solches objektives Zusammenfließen der Reize nicht nachweisen. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die einzelnen Nervenprozesse getrennt verlaufen und in der Seele mehrere Empfindungszustände erregen, die dann erst als solche untereinander in Wechselwirkung treten. Bevor sich Lotze auf eine genauere Untersuchung dieser Perzeptionen gleichzeitig erklingender Töne einläßt, stellt er zunächst vorläufig folgende Sätze hin:[10])

1. „Wenn der Seele zwei qualitativ völlig gleiche Eindrücke zugeführt werden, so erzeugen sie eine einfache Empfindung von doppelter Stärke. So werden zwei gleich hohe Töne von gleichem Klang als ein stärkerer Ton empfunden."

2. „Werden der Seele zwei qualitativ verschiedene, jedoch vergleichbare Eindrücke erregt, so hängt es von der Natur der psychischen Erregung ab, in der sie bestehen, ob sie sich mischen werden oder nicht." Lägen etwa „den Tonempfindungen in der Seele ähnliche Oscillationen einer psychischen Erregung zu Grunde, wie

---

[9]) Med. Psych. S. 88 ff.
[10]) Med. Psych. S. 230 ff.

sie in den Schallwellen als Anwechselungen räumlicher Bewegungen vorkommen, so würde man leicht begreifen, warum die Tonempfindungen sich im allgemeinen ebenso ohne Mischung durchkreuzen, wie die Schallwellen“[11]).

Von dieser Annahme ausgehend sucht nun Lotze die rein subjektiven Tartinischen Töne zu erklären. Hier erzeugen zwei fortbestehende Tonempfindungen durch Wechselwirkung eine dritte, ohne daß ein neuer Nervenprozeß im Sinnesorgan nachzuweisen wäre. Da wie wir sahen, jede einzelne Tonempfindung auf der regelmäßigen Frequenz der Impulse beruht, so wird die gleichzeitige Empfindung mehrerer Töne, wenn sie überhaupt zu einer einheitlichen Anschauung verbunden werden können, ohne ihren eigenartigen Charakter zu verlieren, eine symetrische Anordnung zweier Impulsreihen von übereinstimmender Regelmäßigkeit voraussetzen. Bei den Tartinischen Tönen kombinieren sich dann die beiden gleichartigen psychischen Prozesse, während sie selbst erhalten bleiben, nach einer anderen Richtung hin zu einer dritten Empfindung, in der sie sich gegenseitig ergänzen[12]). Es handelt sich hier allerdings um eine Ausnahmeerscheinung, denn als Regel stellt Lotze auf, daß „diejenigen Empfindungen eines und desselben Sinnes, die einmal als gesondert erweckt worden sind, in der Seele ohne Beeinträchtigung ihres qualitativen Inhaltes fortbestehen[13]), also sich wohl auch nicht zu einer Gesamtempfindung vereinigen, die als hinzutretender einheitlicher Vorgang neben ihren einzelnen Bestandteilen erscheint.

Eine befriedigende Lösung des hier berührten Problems der Kombinationstöne durch die Annahme von Seelenoscillationen, die durch Wechselwirkung eine neue innere Schwingung hervorbringen, können wir in diesen Ausführungen Lotze's nicht finden, obwohl wir andererseits überzeugt sind, daß mit der rein physikalischen Erklärung durch die gegenseitige Verstärkung der Obertöne das Verständnis für die eigenartige psychische Erscheinung der Tartinischen Töne nicht wesentlich gefördert wird.

Die Schwingungszahlen der verschiedenen Töne in der Skala bilden eine stetig wachsende Reihe; ihr entspricht auf seiten unserer Tonempfindungen eine gleich-

---

[11]) Med. Psych. S. 231 und 273.

[12]) Vgl. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. III. Aufl. Braunschweig, 1876, S. 239, ff.

[13]) Kleine Schriften II, S. 41.

mäßige Steigerung, die trotz ihres qualitativen Charakters doch zugleich als ein quantitativ abgegrenzter Fortschritt in einer zusammenhängenden Erscheinungsreihe aufgefaßt wird. Wir bezeichnen diese innere Beziehung des Empfundenen als (relative) Tonhöhe. Wie jede physische Reihe in bestimmten Perioden zu dem Vielfachen der Werte zurückkehrt, die ihre früheren Glieder darstellen, so treten auch in der Tonwelt solche Wendepunkte auf, die wir Oktaven nennen. Mit Recht aber weist Lotze darauf hin, daß hier eine Disparität zwischen den physikalischen und psychischen Erscheinungen besteht. Obgleich die höhere Oktave auf der doppelten Schwingungszahl der nächst niederen beruht, „wird ihre Höhe dennoch nicht als die doppelte dieser, die Höhe der dritten Oktave nicht als die vierfache der ersten empfunden"[14]). Vielmehr scheint uns die dritte Oktave von der zweiten genau ebenso weit entfernt zu sein wie die zweite von der ersten. Man gewinnt den Eindruck, daß die zweite Oktave den einzig möglichen Punkt zwischen der ersten und dritten darstellt, der ebenfalls die Eigenschaft der Oktave hat. Wir beobachten hier jene nicht näher zu bestimmende Verschmelzung von Gleichheit und Steigerung, die bei keinem anderen Intervall in dieser Weise hervortritt.

Ueber die innere Gliederung des Oktavenraums hat sich Lotze im Anschluß an das Werk von Drobisch „Ueber die mathematische Bestimmung der musikalischen Intervalle"[15]) sowohl in der „Medizinischen Psychologie"[16]) wie in seiner „Geschichte der Aesthetik" ausführlich geäußert. Da sich aber diese Erörterungen in erster Linie auf die Wertabstufungen der einzelnen Töne zwischen Grundton und Oktave beziehen, so dürfte es richtiger sein, wenn wir hierauf erst im Zusammenhang der ästhetischen Betrachtungen über die Elemente der Tonwelt zurückkommen.

Wir haben die Tonempfindungen bisher stets nur nach ihrem Inhalt betrachtet, ohne die Gefühle zu berücksichtigen, die sich an sie anknüpfen. Die psychologische Analyse scheidet hier zwei Elemente des Seelenlebens, die in dem Ablauf der psychischen Funktionen immer nur in enger Verbindung vorkommen. Mit Recht hebt Lotze hervor, „daß eigentlich niemals der Eindruck

[14]) Med. Psych. S. 221—25.
[15]) Leipzig 1852. S. 36. ff.
[16]) S. 213 ff. Gesch. der Aesthetik in Deutschland. München 1862 S. 465 ff.

eines äußeren Reizes in einer gleichgiltigen Empfindung bestehe, welche nur einen bestimmten Inhalt für die Wahrnehmung darböte, sondern daß an jede Empfindung sich ein Element des Gefühls knüpfe, welches in Lust oder Unlust den Wert der erhaltenen Anregung für unser individuelles Dasein messe"[17]). Bei der Wahrnehmung einzelner Töne tritt allerdings der Gefühlseindruck oft sehr in den Hintergrund, in manchen Fällen aber bemerken wir doch, daß auch „ein einfacher Ton ohne Verbindung mit anderen einen tiefen und lebhaften Eindruck auf das Gefühl zu machen vermag, und daß dieser Eindruck qualitativ mit der .... Höhe des Tones wechselt"[18]).

Psychologisch betrachtet sind diese Gefühle als Grunderscheinung anzusehen, die man auf keine Weise aus irgend einer anderen Tatsache ableiten kann[19]). Sie drücken in ganz eigenartiger Weise den Anteil aus, den der wahrnehmende Geist an den auf ihn einwirkenden Bewegungen der Außenwelt nimmt. Stets enthalten sie einen bestimmten Grad von Lust oder Unlust, aber es handelt sich hier keineswegs ausschließlich um quantitative Größenunterschiede. Wir nehmen nicht bloß ein gewisses Quantum innerer Förderung oder Hemmung wahr, die der Inhalt des Empfundenen für die Oekonomie unseres Seelenlebens mit sich bringt, sondern unser Gefühl enthält stets in qualitativ bestimmter Form eine charakteristische Stellungnahme des Geistes gegenüber dem konkreten Gehalt des empfangenen Eindrucks[20]).

Die physiologischen Grundlagen des Gefühls sind außerordentlich schwer zu bestimmen, weil sie mit den kompliziertesten Bedingungen unserer Nerventätigkeit zusammenhängen. Man kann das Gefühl als Wirkung äußerer Reize betrachten, die mit größerer oder geringerer Kraft und in mannigfach verschiedener Art eine Störung oder Förderung der Nervenfunktionen herbeiführen. Lotze spricht in diesem Sinne von einem „Störungswert" des auffassenden Nerven, der das Maß der Uebereinstimmung und des Widerstreits zwischen der Wirkung eines Reizes und den Bedingungen der von ihm angeregten Tätigkeit nicht bloß quantitativ, sondern auch qualitativ zum Ausdruck bringt. Er weist darauf hin, daß uns vor allem die Tonwelt mit dem größten

---

17) Mikrokosmus Band II. S. 173.
18) Med. Psych. S. 264.
19) Kleine Schriften. Band II. S. 81.
20) Med. Psych. S. 262.

Reichtum anerkannter Gefühlswirkungen gegenübertritt. Als Ursachen des Gefühls der Unlust hebt er hervor: erstens die zu große Stärke der Empfindung, zweitens die zu lange Dauer des Reizes, drittens hauptsächlich die Mischung verschiedener sich gegenseitig störender Nervenprozesse. Wie die einfachen, satten, intensiven Farben, so haben auch reine Klänge den Vorzug vor allen Mischungen und vor den zusammengesetzten Geräuschen, von denen einige, wie das Knirschen, weit heftigere Erschütterungen unseres Nervensystems hervorbringen. Andererseits gewinnt man den Eindruck, „daß weniger einzelne Töne oder Tonfolgen als vielmehr das Timbre mancher Klänge das Objekt der Gefühle wäre[21]).

Auf diesem Gebiet lassen sich, wie Lotze meint, mannigfache Idiosynkrasien beobachten, deren physiologische Erklärung nahezu unmöglich ist. Abgesehen von solchen ganz individuellen Eindrücken liegt aber in den sich an Tonempfindungen anknüpfenden normalen Lust- und Unlustgefühlen ein genereller Maßstab für die Konkordanz oder Diskordanz der Erregungen mit dem Rhythmus der Lebensfunktionen, deren Ablauf für den Menschen als Gattungswesen natürlich ist[22]). So werden wir von einem Einklang der Reize sprechen, wenn das gleichzeitige Auftreten mehrerer Töne die normalen Funktionen unseres Organismus nicht stört, sondern begünstigt; von einem Mißklang, wenn die Wirkung einer Kombination von Schallreizen eine Störung jenes Ablaufs hervorzubringen droht. In solchen Vorgängen pflegt man in der Regel die physiologischen Grundlagen des Gefühls zu suchen, aber mit Recht hebt Lotze hervor, daß eine psychologische Erklärung desselben in dieser psychophysischen Hypothese nicht enthalten ist.

Denn erstens erkennen wir hier den Uebergang von den veranlassenden physiologischen Ursachen zu dem psychischen Erfolge nicht. Aus dem Wohl- oder Mißverhältnis der Nervenprozesse folgt weder ihre Wahrnehmung überhaupt, noch die bestimmte Form der Gefühle von Harmonie oder Disharmonie, die sich an sie knüpfen.

Zweitens macht Lotze den Einwand, daß wir in diesem Fall ebensowenig wie bei den gewöhnlichen Empfindungen etwas von den Zuständen unseres Nervensystems erfahren. Wir können den Streit der Ein-

[21]) Kleine Schriften Bd. II, S. 89.
[22] Ebenda S. 82 ff.

drücke mit den Bedingungen unseres normalen Lebens nicht mit Augen vor uns sehen, sondern die hier eintretende Störung unseres inneren Wesens wird, ohne uns unmittelbar zum Bewußtsein zu kommen, nur die Veranlassung, daß das eigentümliche, qualitativ bestimmte Gefühl der Lust oder Unlust ausgelöst wird, welches wir dann nachträglich durch Reflexionen auf einen solchen physiologischen Vorgang zurückdeuten.

Vor allem aber ist es ein Irrtum, wenn man diese Lust- und Unlustgefühle auf einen angeblich objektiven Einklang oder Mißklang zurückführt, den der Empfindende wahrnehmen soll. Man begeht hiermit zweifellos einen Zirkel; „denn Einklang und Mißklang sind an sich gar keine Objekte, die in den Gesichtskreis einer bloß theoretischen Wahrnehmung fallen könnten; nur die schon fühlende Seele kann ein sonst schon bekanntes Verhältnis mit diesem Namen belegen“[23]).

Diesen für die Erklärung der musikalischen Harmoniegefühle wertvollen Gedanken hat Lotze nicht bloß in der hier angeführten ersten psychologischen Abhandlung über Seele und Seelenleben, sondern auch in den späteren psychologischen und ästhetischen Werken eingehend begründet und darauf seine Theorie von den Konsonanzen und Dissonanzen aufgebaut.

Er bewegt sich hier auf dem Grenzgebiet zwischen Psychologie und Aesthetik und begründet diesen Uebergang von der Betrachtung der einfachen sinnlichen Gefühle des Angenehmen oder Mißfälligen zu der Erklärung der ästhetischen Wertgefühle durch den oben schon angedeuteten allgemein menschlichen Charakter der Tonempfindungen. „Die Harmonien und Mißklänge der Töne“, sagt er, „scheinen kaum noch zu den Bedingungen des individuellen organischen Lebens in Beziehung zu stehen“[24]). Sie unterscheiden sich hiernach wesentlich von den Empfindungen der vegetativen Sinne (Geruch und Geschmack); „man könnte geneigt sein, sie mehr mit den Gesetzen zusammenzuhalten, an welche das allgemeine sinnliche Leben der Seele und der Lauf ihrer inneren Ereignisse gebunden ist, so daß wir in ihnen zwar das Rechte oder das Widrige, aber ein solches anschauen, das unvermögend ist, unsere individuelle Existenz zu begünstigen oder zu beeinträchtigen“[25]). Unter dieser Annahme würde sich erklären,

---

[23]) Ebenda S. 82.
[24]) Kleine Schriften Bd. II. S. 87 ff.
[25]) Kleine Schriften Bd. II. S. 87.

warum diese Gefühle keineswegs den Charakter egoistischer Lust- und Schmerzempfindungen zeigen, sondern vielmehr „den Uebergang zu ästhetischen Gefühlen machen, in denen der Geist das Gegebene nicht an den Bedingungen seiner einzelnen Existenz, sondern in gewissem Sinne an seiner allgemeinen Bestimmung mißt“[26]).

Lotze streift hier nur kurz den Gesichtspunkt, der für seine idealistische Auffassung des ästhetischen Werturteils maßgebend ist. In den folgenden Ausführungen über Harmonie und Disharmonie gleichzeitiger Töne beschränkt er sich im wesentlichen darauf, die Beziehungen der Konsonanzen und Dissonanzen zu den gleichzeitigen Nervenprozessen darzustellen, die entweder auf miteinander verträglichen, kommensurablen Reizen beruhen oder auf allerhand Mißverhältnissen derselben, die zu physiologischen Störungen Anlaß gegeben.

Bei konsonierenden Tönen entsteht „ein wohltätiges Gefühl der Zusammenfaßbarkeit“, weil hier Schallwellen nebeneinander herlaufen, deren Anstöße in bestimmten, in kurzer Zeit wiederkehrenden Zwischenräumen zeitlich zusammentreffen. Wenn dagegen zwei dissonierende Töne, wie z. B. C und Cis gleichzeitig das Gehörorgan treffen, so wird kein Impuls des letzteren zwischen den einzelnen Wiederholungen der Schallwellen von C auf dieselbe Zeitstelle treffen, sondern so viel früher eintreten, daß etwa bei der Vollendung von 24 Stößen des C er selbst 25 vollzogen hat. „Nach Ablauf dieser Periode tritt zwar dieselbe gegenseitige Lage der Tonschwingungen und der Nervenprozesse wieder ein, allein diese Rückkehr verlangt soviel Zeit, daß sie für das Gehörorgan ganz verloren geht, das ja bekanntlich Schwingungen, die zu selten in einer Zeiteinheit wiederkehren, nicht mehr als Töne aufzufassen vermag“[27]).

Auch die in der Medizinischen Psychologie ausgeführte Erklärung der Harmoniegefühle bezieht sich in der Hauptsache auf die psychophysischen Zusammenhänge und gibt nur eine weitere Erläuterung der eben wiedergegebenen Gedanken aus „Seele und Seelenleben“. Die Verhältnisse zwischen mehreren gleichzeitigen oder successiven Erregungen der Sinnesnerven lassen sich einigermaßen übersehen, wenn man sie zu den nachweisbaren Verhältnissen der äußeren Reize in Proportion setzt. Man hat von jeher den Grund des Wohlge-

[26]) Ebenda.
[27]) Kleine Schriften Bd. II. S. 89/90.

fallens an harmonischen Akkorden in den einfachen Verhältnissen gesucht, in denen die Schwingungszahlen der konsonierenden Töne zueinander stehen. Da man sich jedoch der Schwingungszahlen beim Hören von Tönen nicht bewußt ist, so fragt es sich, auf welchem Wege diese Zahlenverhältnisse für die Entstehung der Gefühle psychologisch verwertet werden können.

Alles, was an den Schallwellen von Wichtigkeit ist, läßt sich sehr wohl auch als Form eines intensiven Prozesses fassen und kann sich mithin auch in der Seele mit dem ganzen Reichtum seiner inneren Verhältnisse reproduzieren. Zwar fallen die harmonischen Intervalle, die wir in der Musik anwenden, nicht genau mit denen zusammen, die wir physikalisch bestimmen. Erstens aber sind diese Abweichungen außerordentlich gering, zweitens achtet auch das musikalische Gehör weniger auf die Reinheit dieses physikalisch bestimmten Tones, als vielmehr darauf, welche Stelle er im Tonreich einnimmt und welche Beziehungen er zu den anderen Tönen hat. In der Skala z. B. tritt bis zur Quinte hin ein deutlicher Fortschritt hervor; Sexte und Septime hingegen geben uns ein eigentümliches Gefühl nachlassenden Strebens trotz der steigenden Tonhöhe. Dieses Gefühl ist aber ganz unabhängig von dem einzelnen Ton, der hier als Sexte oder Septime auftritt. Denn wenn er als Grundton einer neuen Skala erscheint, merken wir nichts von dem nachlassenden Streben. Die Gefühle der Harmonie sind also wohl durch Harmonien der Nervenprozesse begründet; wie die Seele aber zum Gefühl der Harmonie zweier Töne gelangt, kann man erst erfahren, wenn man weiß, welchen Empfindungseindruck überhaupt die Seele von zwei gleichzeitigen Tönen erfährt.

Unser Ohr ist vollkommen imstande, die einzelnen Töne eines gleichzeitig erklingenden Akkordes herauszuhören und sogar ihr gegenseitiges Verhältnis zu bestimmen. Töne derselben Tonhöhe und von gleichem Klange gehen allerdings in e i n e Empfindung über. Töne von gleicher Höhe und verschiedenem Klangcharakter lassen jedoch schon eine Scheidung zu, und zwar um so deutlicher, je größer die Verschiedenheit des Klangcharakters ist. Die gesonderte Perzeption mehrerer Töne ist zunächst nur möglich, weil sich physische Wellen störungslos durchkreuzen. Der Hörnerv gleicht einem Kanal, an dessen einem Ende allein Wellen erregt werden, „die nur auf dem vorgeschriebenen Wege seiner Längsrichtung sich weiterbewegen.

Treffen mithin einmal zwei Wellen in ihm zusammen, so pflanzt sich auch ihr Resultat unverändert weiter fort, ohne wieder in die beiden zusammensetzenden Wellen zu divergieren"[28]. Trotz des kombinierten Eindrucks, der im Nerven weitergegeben wird, bleibt dem Empfinden die Unterscheidung der beiden Töne. Es bleibt also die störungslose Durchkreuzung der successiven Impulsreihen, deren gesondertes Durcheinandergehen von der oscillatorischen Form des physischen Prozesses abhängig ist.

Bei jedem einzelnen Tone kehrt nun das Maximum seiner Welle in konstantem Zeitintervall wieder. Töne von verschiedener Höhe bringen das Maximum ihrer Welle in Zeitabschnitten, die für jeden Ton konstant, in dem einen aber länger als in dem andern sind, auf das gemeinschaftliche Substrat des Nerven zur Wirkung. Töne von gleicher Höhe bringen natürlich das Maximum ihrer Wellen immer zur gleichen Zeit im Nervenprozeß zur Geltung und klingen zu einem Tone ineinander. Töne von verschiedener Höhe können nun nach häufigem Ablauf ihrer Welle das Maximum derselben auch einmal zur selben Zeit bringen. Dieses Zusammenfallen der Maxima wiederholt sich seinerseits in konstanten Zeitabschnitten und teilt die Erregungen des Nerven in bestimmte Phasen ein. Ist dieser Umlauf der Nervenzustände kurz, d. h. fallen die Maxima der Tonwellen in verhältnismäßig kurzen Zeitabschnitten zusammen, so erregen sie das Gefühl der Konsonanz. Für dissonierende Töne hingegen ist der Umlauf lang, und es bedarf daher einiger Zeit, bis „der unsymmetrische Totaleffekt im Nerven sich bis zur Wiederkehr einer seinem Anfange völlig gleichen Konstellation abwickelt"[29].

Am Schluß dieser Ausführungen erhebt Lotze selbst einige Einwände gegen die aufgestellte Theorie, die sich vor allem auf ihren Wert für die psychologische Erklärung der Harmoniegefühle beziehen. Nach der gewöhnlichen Meinung, sagt er, erregt die Tatsache einer übersehbaren Symmetrie der Nervenzustände Lust, die entgegengesetzte Unlust. Warum dies aber der Fall ist, wird nicht erklärt. Man gibt also nur die faktische Bedingung an, auf der die Gefühle der Konsonanz und Dissonanz beruhen. Es ist ein Geheimnis der Organisation unseres Gehörs, daß wir die regelmäßige Koinzidenz mehrerer

[28]) Med. Psych. S. 270.
[29]) Med. Psych. S. 272.

symmetrischer Impulsreihen, die in übersichtlicher Konzentration vorhanden sind, als an sich getrennte Töne wahrnehmen und unter der Form der Harmonie fühlen. Es kann aber hierbei nicht auf die absolute Zeitdauer der Umlaufsperiode im Nervenprozeß ankommen, ob die Seele zur Lust oder Unlust angeregt wird. Denn sonst würden die mit verhältnismäßig kurzen Umlaufsperioden verbundenen Dissonanzen höherer Töne noch als Konsonanzen empfunden werden, was in Wirklichkeit nicht der Fall ist". Die Dauer eines Umlaufs muß vielmehr nach der Anzahl der Verrückungen gemessen werden, welche innerhalb desselben das Maximum der Welle eines Tons bezüglich auf das Maximum des andern erfahren hat, und deren größere Menge auch unserer zusammenfassenden Empfänglichkeit größere Schwierigkeiten entgegensetzt"[30]).

Lotze ist sich wohl bewußt, daß eine Durchführung dieses psychophysischen Gedankenkreises nur auf Grund weiterer sorgfältiger Spezialuntersuchungen möglich wäre. Er findet aber, daß wir über die Umwandlung eines Nervenprozesses in den anderen zu wenig wissen, um auf dieser Grundlage eine Erklärung der ästhetischen Gefühle zu versuchen, die sich an die musikalische Verwertung von Tönen anschließen.

---

[30]) Med. Psych. S. 273.

Kapitel II.

Die ästhetische Bewertung des Tonmaterials.

In seiner Kritik der Urteilskraft hatte Kant das ästhetische Wohlgefallen an einzelnen musikalischen Tönen lediglich auf die Tatsache zurückgeführt, daß die in uns hervorgerufene Empfindung ihrem formalen Charakter nach durch eine Reihe von Zeitpunkten sich völlig gleichbleibe. Ein bloßer Ton, führt er in seiner Erläuterung des reinen Geschmacksurteils (§ 14) aus, wird mit Recht für schön gehalten, insofern ihm das Prädikat der Reinheit beigelegt wird. Dies ist aber eine Bestimmung, die ausschließlich die Form der Empfindung betrifft und zugleich das Einzige, was sich in bezug auf die Vorstellung des einzelnen Tones in allgemeingültiger Weise aussagen läßt. Ueber die Qualität der Tonempfindung würde sich ein übereinstimmendes Urteil aller Subjekte nicht erzielen lassen. Denn man kann schwerlich annehmen, daß z. B. der Ton eines musikalischen Instrumentes im Vergleich zu dem eines anderen von jedermann auf die gleiche Art beurteilt würde. Wird aber ein solches Urteil gefällt, so bezieht es sich auf den Inhalt der Empfindung und kann als solches nur das sinnlich Angenehme betreffen, nicht aber ein reines Geschmacksurteil darstellen. Die Reinheit einer einfachen Tonempfindung bedeutet: „daß die Gleichförmigkeit derselben durch keine fremdartige Empfindung gestört und unterbrochen wird, und gehört bloß zur Form, weil man dabei von der Qualität jener Empfindungsart .... abstrahieren kann“[1]). Kant war also der Meinung, daß alle einfachen Töne, nur sofern sie rein sind, für schön gehalten werden und behauptete ausdrücklich (S. 70 bis 71), daß der sinnliche Reiz des Klanges die auf der bloßen Form der Empfindung beruhende Schönheit eines Tones nicht erhöhen könne.

Im Gegensatz zu diesen Ausführungen Kants bestreitet nun Lotze in dem Kapitel „Vom Angenehmen der Empfindung“[2]), daß die formale Reinheit des Tones

---

[1]) Kritik der Urteilskraft. Ed. K. Kehrbach. S. 70 ff.

[2]) Kapitel II. des 2. Buches der Geschichte der Aesthetik in Deutschland S. 265 ff.

die einzige Grundlage eines ästhetischen Urteils bilde. Er beruft sich auf die unbefangene Selbstbeobachtung, die uns bestätige, daß schon der Inhalt jedes einzelnen Tones an und für sich, also abgesehen von seiner Reinheit, ein besonderes und eigentümliches Interesse erregen könne. Hierin aber zeige sich ein ästhetisches Wohlgefallen, welches als eine Art Vorstufe des Musikalisch-Schönen in höherem Sinne zu betrachten sei. Es ist keineswegs nur eine subjektive sinnliche Erregung, die den qualitativen Inhalt einer Tonempfindung ausmacht. „Eben dies vielmehr, was den Ton zum Ton macht und ihn von der Farbe und jede Farbe von der anderen unterscheidet, hat neben der Wirkung auf das Behagen oder Mißbehagen unserer Sinnlichkeit eine von dieser trennbare und im Grunde stets im Stillen von uns anerkannte ästhetische Bedeutung“[8]). Wenn die Musik eine Mannigfaltigkeit solcher Tonempfindungen benutzt, um einen künstlerischen Gesamteindruck hervorzurufen, so will sie gewiß nicht bloß einen sinnlichen Reiz ausüben, oder nur durch die formale Vereinigung dieser Elemente den Eindruck des Schönen hervorrufen, während die Empfindungen einzeln genommen in ästhetischer Beziehung ganz gleichgültig wären. Der unbefangene Hörer empfindet vielmehr in den Tönen gewisse charakteristische Wesensbestimmtheiten der Außenwelt, denen ein objektiver Wert beigelegt wird. Diese elementaren Lust- und Unlustgefühle haben aber das Eigentümliche an sich, daß sie nur von uns persönlich erlebt und anerkannt werden können.

Es hat nicht an Versuchen gefehlt, diesen ästhetischen Wert der einfachen Empfindungen philosophisch auszudeuten, aber Lotze fühlt sich durch die von seinen Vorgängern aufgestellten Theorien nicht befriedigt. Sie beruhten vielmehr auf willkürlichen Ideenverknüpfungen ihrer Urheber, als auf einer unbefangenen Würdigung der Sinneseindrücke und der mit ihnen unmittelbar verbundenen Vorstellungsassociationen und Gefühle. Völlig unabhängig von solchen Schulformeln sucht nun Lotze den Inhalt der eigentümlichen Wertgefühle zu beschreiben, die durch den unmittelbaren Eindruck der Töne in uns entstehen.

Jede Tonempfindung bedarf zu ihrer Entfaltung einer zeitlichen Ausdehnung des Klanges. Wir beziehen aber den Ton stets auf den Ort seiner Entstehung, „an dem

[8]) Ebenda S. 268.

er nicht ruht, sondern von dem er ausgeht, um an uns anzudrängen; er kommt uns nach, wenn wir uns entfernen, und sucht uns auf. Deswegen, weil er so empfunden wird, nicht aber, weil er wirklich auf Bewegungen der tönenden Körper beruht (denn darin gleicht er den Farben), ist der Klang stets als eine tätige Offenbarung des gestaltlosen Innern der Dinge"[4]) aufgefaßt worden, und zwar im Gegensatz zu den Farben, welche die ruhige Erscheinung des Wirklichen darstellen.

Die Natur gibt uns durch die Geräusche, die mit absatzloser Tätigkeit von einer Tonhöhe zur anderen gehen, zunächst nur lebhafte Eindrücke anschwellender und nachlassender Kräfte. Die einzelnen Töne, an sich gestaltlos, verweisen auf bestimmte Körper und offenbaren uns, was diese an Elastizität oder Stumpfheit besitzen. Auch der Tastsinn lernt die Weichheit und Härte der Körper durch die Wirkungen kennen, die sie auf ihn ausüben. Der verschiedene Klang der Körper aber läßt uns viel unmittelbarer die wahre Weichheit und Härte des inneren Wesens der Dinge erkennen. Diese tätige Offenbarung beruht aber nicht auf der tatsächlichen Bewegung der tönenden Körper, sondern auf der Eigentümlichkeit der Klänge, dem lauschenden Ohre nachzugehen.

Lotze stellt als Gegensatz zu dem Klingen der Töne die Stille hin, die der natürliche Ausdruck der Tatlosigkeit im Tonreiche sei. Es ist aber nicht nur die Abwesenheit einer Sinneswahrnehmung, die in diesem Fall vorliegt, sondern die positive Beobachtung der Abwesenheit eines Reizes oder die Empfindung des Nichts auf dem Gebiete der Tonwelt, und wir erkennen hierin das psychologisch notwendige Symbol der Tatlosigkeit, während die einzelnen Töne stets auf Tätigkeit und Bewegung der Außenwelt hindeuten.

Man könnte nun hiergegen einwenden, daß in dieser ästhetischen Deutung der Tonempfindungen eine komplizierte Gedankenverkettung liege, die mit dem ersten unmittelbaren Eindruck nicht verbunden sein könne. Lotze erwidert auf diesen Einwand, daß der ästhetische Beurteiler natürlich nicht mit der Unerfahrenheit eines neugeborenen Kindes an die Beobachtung des Tonmaterials herantrete. Die Deutung unserer Empfindungen ist vielmehr überall ein sehr komplizierter Vorgang, in welchem mannigfache Nebengedanken auftauchen. Lotze geht so-

---

[4]) Ebenda S. 270.

gar so weit, zu behaupten, daß jeder einzelne Ton mit dem Nebengefühl seines Verhaltens zu anderen vorgestellt wird; unser ganzes Empfinden beruht auf solcher Vergleichung. Stets aber ist das Charakteristische auf dem Gebiete der Tonwelt, daß wir eine gewisse Zunahme oder Abnahme von innerer Regsamkeit wahrnehmen.

Diese Beobachtung beschränkt sich nicht auf das Gebiet der musikalischen Töne. Es können vielmehr alle Geräusche in der Natur, selbst die formlosesten, ästhetisch wirken, und zwar nicht durch die Schönheit des Klanges, sondern nur durch den rhythmischen Wechsel ihrer Stärke[5]). Allerdings beruht diese Wirkung, wie z. B. beim Rauschen des Stromes, zum Teil auf allerlei Nebengedanken, welche die Umgebung in uns hervorruft. Selbst die Gesänge der Vögel „verdanken ihren Reiz mehr der Szenerie der umgebenden Natur und dem Timbre des Organs; an sich sind sie, musikalisch betrachtet, meist reizlose Bewegungen in chromatischen Intervallen, und ihre Variationen sind meist nur so groß, wie die Verschiedenheiten der Sprünge spielender Tiere“[6]).

Die Kunst verwendet von dieser Tonmenge nur die reinen Töne, „welche in der Zeit mit sich identisch bleiben“[7]). Sie überspringt also die stetigen Uebergänge und legt für die Musik die einzelnen Punkte fest, auf denen die weiterstrebenden Kräfte sich zu vorübergehender Ruhe niederlassen. So entsteht für uns ein künstlerisches Gegenbild des Weltlaufs. Den Grund zu dieser Auswahl musikalischer Töne findet Lotze übereinstimmend mit Helmholtz in dem psychologischen Bedürfnisse,[8]) „die Größe der stattfindenden Bewegung durch Zergliederung in einzelne Bestandteile überhaupt übersichtlicher zu machen“[9]). Er fügt aber die ästhetische Forderung hinzu, die verschiedenen Bewegungen nach einem bestimmten Maßstab zu vergleichen und dadurch ein allgemeines Gesetz in die Tonwelt einzuführen. Denn vor allem die Musik muß bei der vollständigen Freiheit ihres Spiels die größte Gesetzlichkeit ihres Materials befolgen.

---

[5]) Grundzüge der Aesthetik. 3. Aufl. Leipzig 1906. S. 43.

[6]) Kleine Schriften. Band I. S. 233.

[7]) Grundzüge der Aesthetik, Paragragh 40.

[8]) Vergl. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. S. 357 ff.

[9]) Geschichte der Aesthetik. S. 464.

Die allgemeine Organisation des Tonreiches bindet jede Bewegung der Töne an eine feststehende Skala, und zwar für jedes Instrument gleichmäßig. Die qualitativen Eigentümlichkeiten, welche gleiche Töne verschiedener Instrumente aufweisen, verwendet die Musik zur Verstärkung der Wirkung, kann dieses aber nur deshalb, weil sich die Töne der verschiedenen Instrumente in ihrer Bewegung eben nach jener feststehenden Skala richten. Der ästhetische Wert in der Ausnutzung des verschiedenen Klangcharakters der einzelnen Instrumente besteht darin, „daß viele aufeinander nicht zurückführbare individuelle Lebendigkeiten doch ein und demselben Gesetz einer gemeingültigen Gliederung folgen"[10].

Die physische Ursache der Skala liegt in der wachsenden Häufigkeit der Schallwellen bei den Tönen zunehmender Höhe. Die Wirkung dieser zunehmenden Höhe der gehörten Töne aber enthält, wie Lotze mit Recht betont, keine Andeutung mehr in bezug auf die wachsende Zahl der Schallwellen, sondern liegt in einer Steigerung, die wir als Zunahme einer qualitativen Intensität, d. h. als Zunahme der Lebendigkeit, als Steigerung der inneren Kräftigkeit bezeichnen können. Die Töne der Skala bleiben demnach qualitativ nicht auf gleicher Stufe, sondern stellen den Uebergang in eine stets neue Qualität dar. Jeder Ton bezeichnet also ein bestimmbares Mehr oder Minder im Vergleich zur Qualität der anderen Töne.

Die einzelnen Töne zeigen jedoch noch eine weitere Verschiedenheit der Qualität. Der höhere Ton wird im Verhältnis seiner zunehmenden Höhe dünner und spitziger, der tiefere breiter und stumpfer. Diese bekannte Tatsache des Empfindens hängt ab von der kürzeren Schwingungsdauer der einzelnen Welle höherer Töne, durch welche die größere Häufigkeit ihrer Wiederkehr in gleicher Zeit ermöglicht wird. Jeder Ton ist also „eine bestimmte Tätigkeitsform, die um ihrer qualitativen Natur willen einen meßbaren Wert größerer oder geringerer Lebendigkeit besitzt"[11].

Diese Tätigkeit verzehrt sich jedoch selbst und zwar nach zwei Richtungen hin. Sie wird unmöglich, d. h. der Ton verschwindet aus dem Bereiche des Hörbaren, wenn mit seiner Lebendigkeit die Schallwellen sich derart verkürzen und verdünnen, daß sie zu einem Nichts der

[10]) Grundzüge der Aesthetik. Paragraph 40.

[11]) Geschichte der Aesthetik. S. 273.

Körper werden, von denen dieses Leben ausgehen sollte. Ebenso verschwindet für unsere Wahrnehmung die abnehmende Bewegung der tiefsten Skalastufen, wenn die Schallwellen in ihrer Bewegung sich dem Zustand der Ruhe nähern. Demnach gleichen die höchsten Töne „einer Bewegung von immer zunehmender Geschwindigkeit und immer abnehmender Größe des Bewegten“, die tiefsten Töne der „stets verlangsamten Bewegung einer zugleich maßlos anwachsenden Masse“[12]), die in Tatlosigkeit, in Stille übergeht. So können uns ruhiges Dasein, tätige Bewegung und alle Eigentümlichkeiten der Bewegung als in der Tonwelt versinnbildlicht gelten. Der volle ästhetische Wert dieser Wahrnehmungsinhalte läßt sich freilich in solchen Begriffen nicht erschöpfend wiedergeben, aber wir können versuchen, den in der sinnlichen Form erscheinenden Gedankeninhalt in dieser Weise zu deuten.

Im Anschluß an diese allgemeine Charakteristik der Tonreihe erörtert Lotze die harmonischen Beziehungen ihrer einzelnen Glieder. „Die Skala schreitet nicht allein gradlinig fort, sondern zwischen ihren einzelnen Stufen finden sich eigentümliche Verwandtschaften, die das in der Skala Entferntere häufig näher verbinden als das Benachbarte“[13]). Dadurch, daß sich diese innere Gliederung der Skala als ein abgeschlossenes Ganzes darstellt, das in verschiedener Höhenlage wiederkehrt, steigern sich die Ausdrucksmittel der Musik; sie gewinnt nun die Möglichkeit, nach gleichem Maßstab eine bestimmte feststehende Anzahl innerer Beziehungen in höheren oder niederen Oktaven wiederkehren zu lassen. In der Oktave selbst kehrt bekanntlich bei Verdoppelung der Schwingungszahl der gleiche Toncharakter wieder. Wir finden in ihr die einfachste harmonische Beziehung. Die Empfindung kehrt hier zu der Qualität des Grundtons zurück, indem sie diese mit einer gesteigerten qualitativen Intensität wiederholt.

Die Meinung Herbarts[14]), daß zwischen Grundton und Oktave voller Gegensatz mit Verlust aller Aehnlichkeit herrsche, und daß jeder Zwischenton an Gleichheit mit dem Grundton um so mehr einbüße, als er sich von ihm entferne, findet Lotze befremdlich und der unbe-

---

[12]) Ebenda.

[13]) Grundzüge 1884. S. 25.

[14]) Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre 1811. Vergl. Lotze Geschichte der Aesthetik S. 282 ff.

fangenen Empfindung widerstrebend[15]). Zutreffender sei die Darstellung von Drobisch[16]), der an Stelle der Konstruktion des Oktavenraums als einer geraden Linie das Bild der Schraubenlinie setzt, die man sich um einen geraden Zylinder gewunden denke. Von dem Grundton aus, der den Ursprungspunkt bildet, entfernt sich diese — natürlich einmal umlaufende — Kurve mehr und mehr und erreicht in ihrer Windung das Maximum der Entfernung etwa zwischen Quart und Quint. Die zweite Hälfte der Windung nähert sich wieder dem Ausgangspunkt, dem Grundton, und die Oktave, d. h. das Ende der Windung, steht vertikal über ihm. Dadurch wird die Projektion des Radiusvektor auf die Grundebene des Zylinders zu Null, und nur die senkrechte Komponente bleibt übrig. Dieser eigentümliche Eindruck der Oktave besteht tatsächlich als Wiederkehr des Grundtons, der, qualitativ gleich, nur die Höhendifferenz zeigt. Von C bis Fis steigt also das Gefühl der Entfremdung vom Grundton C; in G tritt zuerst eine Umkehr ein, und die späteren Stufen der Skala leiten mehr und mehr zur qualitativen Gleichheit des c mit C hin, also der Oktave zum Grundton. So kehrt in den Oktaven die Empfindung der einzelnen Töne, indem sie sich in qualitativer Intensität steigert, zu der Qualität des Grundtons zurück. Das ästhetische Ziel dieser periodischen Oktaveneinteilung der Skala ist, daß sie „von neuem den Gedanken einer Einheit des Mannigfaltigen“ ausdrückt, „den Gedanken, daß Erregungen und Strebungen nicht ziellos und maßlos sich ins Unendliche steigern und ändern, sondern daß ein abgeschlossener Kreis möglicher Erscheinungen durch sie nur mit gesteigerten Maßen der Lebendigkeit hervorgebracht werden könne“[17]).

Die abendländische Musik nimmt als Prinzip des fortschreitenden Ganges nicht die Stufenfolge der Halbtöne als charakteristische Einheit, sondern findet in der diatonischen Tonleiter, die sich erst allmählich als Grundformel in der Musik herausgebildet hat, das charakteristische Bild der verschiedenen Stimmungen. In ihnen ist die Zahl der Halbtöne beschränkt und das Fortschreiten in Ganztönen vorherrschend.

---

[15]) Geschichte der Aesthetik S. 465.

[16]) Ueber die mathematische Bestimmung musikalischer Intervalle Leipzig 1846. S. 36 ff. Vergl. Lotze, Med. Psych. Leipzig 1852. S. 213 ff. In Bezug auf die Oktaven verweist Drobisch auf die bekannte Tatsache, daß der geometrischen Progression der Schwingungszahlen nur eine arithmetische unserer Höhenempfindung entspricht.

[17]) Grundzüge der Aesthetik. Paragraph 41.

Was nun die innere Gliederung des Oktavenraums betrifft, so wird die Halbtonskala in dem fortlaufenden Höhenzuwachs der Töne durch die Konsonanzen unterbrochen, die durch qualitative Verwandtschaft an zurückliegende Töne der Reihe erinnern. Das musikalische Denken legte dann die Töne fest, die mit dem einen oder andern konsonieren, und gewöhnte sich an die bestimmten Töne der Reihe, welche durch die Fortbewegung der Melodie immer wieder berührt wurden; diese hielt sie als die Tonleiter fest, die von dem einen Endpunkte des Oktavenraums zum anderen führt. „Die Skala stellt dadurch dem Gefühl vor, daß das Geschehen im Reiche der Töne nicht rein mechanisch von dem Grade der Höhe abhängt, sondern daß diese mechanischen Bedingungen durch eigentümliche dynamische Verwandtschaften der einzelnen Elemente untereinander durchkreuzt werden“[18]).

Ferner baute die Musik auf jeden Ton als Grundton eine so gegliederte Skala auf und gewann dadurch alle unsere Tonarten, die wiederum in eigentümlicher Verwandtschaft miteinander stehen. So ergibt sich die Anschauung, daß das Tonreich ein festgegliedertes Ganzes ist, „welches von jedem seiner Punkte aus analog vorausbestimmte Perspektiven über die übrige Gliederung eröffnet[19]).

In der Darstellung dieser inneren Ausgestaltung der Tonleiter schließt sich Lotze der Grundanschauung von Helmholtz im wesentlichen an. Die Annahme dieses Forschers, daß die ästhetischen Regeln oder Grundsätze, auf denen unsere Beurteilung der Tonverhältnisse beruhen, in einer fortschreitenden historischen Entwicklung begriffen sind, sieht er als bewiesen an. Er stellt sich damit in vollen Gegensatz zu der Herbart'schen Lehre. Herbart hatte die mannigfachen komplizierten Werturteile, die wir auf musikalischem Gebiete fällen, auf gewisse einfache Elementarurteile zurückführen wollen. Hierin lag an sich ein ganz richtiges Prinzip der psychologischen Analyse. Aber wenn er dann weiter behauptete, daß in der ästhetischen Billigung eines Tonverhältnisses dieser Art lediglich der eigene objektive Wert des Mannigfachen zum Ausdruck komme, und daß alle Menschen, wenn sie nur dieses formale Verhältnis vollständig zu erfassen imstande sind, mit naturgesetzlicher

[18]) Grundzüge der Aesthetik, Paragraph 41 Vergl. Mikr. II. 194.

[19]) Grundzüge der Aesthetik, Paragraph 41.

Notwendigkeit zu jeder Zeit dasselbe Urteil fällen müssen, so tritt ihm Lotze mit dem Hinweis gegenüber, daß die Erfahrung doch den Beweis für zahlreiche Wandlungen in der Beurteilung der Tonverhältnisse darbiete. Die Forderungen, die wir auf diesem Gebiete aufstellen, sind also keine Naturgesetze, sondern bis zu einem gewissen Grade veränderliche Normen, die auf dem in einem bestimmten Kulturkreise entwickelten Standpunkt der Apperzeption beruhen. Gewiß gibt es auch hier eine allgemeine Gesetzmäßigkeit, aber diese liegt in dem inneren Kausalzusammenhange der aufeinanderfolgenden relativ gültigen Auffassungsweisen. Jede spätere Entwicklungsstufe baut sich auf der vorhergehenden auf, und die Art, wie sich eine aus der anderen ergibt, ist eben bedingt durch die immanente Konsequenz ästhetischer Prinzipien, die sich von Epoche zu Epoche durchsetzen.

Helmholtz hatte nun durch unanfechtbare exakte Untersuchungen einen Teil dieser historischen Zusammenhänge aufgedeckt und war dadurch zu einer gewissen Ueberschätzung der Veränderungsfähigkeit der musikästhetischen Grundsätze gelangt, der Lotze trotz aller Uebereinstimmung in der evolutionistischen Grundanschauung nicht ohne Einschränkung beipflichtet. Er glaubt nämlich, daß sich mit zunehmender ästhetischer Kultur in der Musik wie in allen anderen Künsten ein gewisser Kreis von feststehenden Werturteilen herausgebildet hat, demgegenüber die neu hinzutretenden nur relativ geringe Abweichung von allmählich abnehmender Wichtigkeit darstellen. Mit der bereits erreichten Annäherung an den reichen und vollen Ausdruck der Schönheit“ mindert sich, wie Lotze behauptet, „der Spielraum für die Weite der ferneren Entwicklungsschritte“[20]).

Die Richtigkeit dieser Auffassung dürfte sich schwer beweisen, aber auch nicht leicht widerlegen lassen. Es ist möglich, daß ein solcher Reichtum von Entfaltungsmöglichkeit auch auf diesem Gebiete geistigen Lebens vorhanden ist, daß sich für die stetig fortschreitende Differenzierung der Ausdrucksformen überhaupt keine Grenze absehen läßt. Es ist aber auch nicht unwahrscheinlich, daß eine Fülle von dauernd anerkannten Werten sich allmählich zu einem geschlossenen Ganzen aufbaut. Jedenfalls dürfen wir diese Kontinuität des Grundstocks unserer musikästhetischen Prinzipien nicht so weit über-

---

[20]) Geschichte der Aesthetik. S. 463.

schätzen, daß wir die Möglichkeit einer für uns äußerst wertvollen Bereicherung des bisher entwickelten Standpunktes in Abrede stellen. Den Beweis hierfür liefert nach übereinstimmendem Urteil unserer Zeitgenossen die zunehmende Reichhaltigkeit, Vertiefung und Verinnerlichung der hervorragendsten modernen Kompositionen.

Die Helmholtz'schen Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Musik, die Lotze zum Ausgangspunkt einiger erweiternder und ergänzender Gedanken macht, möchten wir hier nicht im einzelnen wiedergeben. Wertvoll aber ist für die Beurteilung des Lotze'schen Ideenkreises die Art und Weise, wie er von seinem Vorgänger abweichend die Einführung diskreter Tonstufen in der Musik begründet.

In fest begrenzten Absätzen schreitet die Bewegung lebendiger innerer Kräfte im Bereiche der Tonkunst von Stufe zu Stufe fort. Hierdurch entsteht nach Helmholtz ein übersichtliches Bild der Tonreihe, das die einzelnen Bestandteile in ihrem inneren Zusammenhange erkennen läßt. Die bloße Tatsache der Uebersichtlichkeit festzustellen genügt aber unserem Philosophen nicht. Er hebt vielmehr hervor, daß uns ein einheitlicher Maßstab gegeben ist, nach welchem wir die verschiedenartigen Bewegungen im Tonreiche vergleichen. Es stellt gewissermaßen eine Gattung von Erscheinungen dar, deren allgemeine Organisation verpflichtende Kraft für jede individuelle Bewegung in sich trägt. Der Gang der Melodie ist demgemäß nicht willkürlich, sondern schreitet mit innerer Notwendigkeit fort in der objektiv feststehenden Gliederung des allgemeinen Charakters, den diese Gattung des Wirklichen im Unterschied von unzähligen anderen aufzuweisen hat.

Lotze findet hierin nur eine Bestätigung der allgemeingültigen ästhetischen Forderung, „daß jede individuell ausgebildete Erscheinung eine deutliche Erinnerung an das Allgemeine erwecken muß, auf welchem für sie die Möglichkeit ihrer charakteristischen Eigenheit und ihrer Vergleichbarkeit mit anderen beruht“[21]). Nachdem nun das Prinzip der diskreten Tonstufen angenommen ist, erfordert ein allgemeines ästhetisches Gesetz der Gleichförmigkeit, daß für die Musik alle stetigen Uebergänge von einer Tonstufe zur anderen konsequent ausgeschaltet werden.

---

[21]) Gesch. der Aesth. S. 465.

Mit der kunstvollen Gliederung des Oktavraumes, die sich aus den harmonischen Beziehungen der Töne zu einander ergab, begann die eigentliche musikalische Arbeit. Durch eine Reihe von eng beisammen liegenden diskreten Tönen wußte die abendländische Musik „die Nachahmung eines stetigen Uebergangs zwischen verschiedenen Tonhöhen zu ermöglichen“[22]). Obwohl nun die auf dieser Grundlage aufgebaute diatonische Tonleiter ein verhältnismäßig spät entstandenes Produkt musikalischen Denkens ist, liegt doch selbst in der freiesten Verwertung ihrer Tonstufen eine strenge Gesetzmäßigkeit. Durch die Wahrung der Tonalität, d. h. der Einheitlichkeit der Tonart, wird die Melodie an feste typische Stützpunkte gebunden, innerhalb deren sie sich mit voller individueller Freiheit entfalten kann. „Für unser modernes Gefühl“, sagt Lotze, „besteht der Reiz einer Melodie niemals in der bloßen Bewegung durch verschiedene Tonhöhen, sondern stets darin, daß diese Bewegung, wie unberechenbar auch sonst ihr Schwung und ihre Richtung sein mag, dennoch in gewissen Augenblicken mit Sicherheit gewisse feststehende Stufen der Tonreihe trifft, die untereinander in wohlbekannten und von unserer Erinnerung stets hinzugedachten harmonischen Verhältnissen stehen“[23]).

In dieser durch die allgemeine Organisation des Tonreichs bestimmten Bewegung erscheint die Melodie in gewissem Sinne als das Symbol eines jeden tatsächlichen Verlaufs in der Wirklichkeit; denn auch die alltägliche Erfahrung zeigt uns überall, daß die individuelle Entwicklung sich innerhalb der Schranken einer Gattung bewegt oder doch nur auf die nächst verwandte Gattung übergreift. Selbst in den scheinbar ganz willkürlichen Bewegungen, in dem freiesten Spiel liegt eine bestimmte Art der Gesetzmäßigkeit, in der sich das Wesen der betreffenden Erscheinungsgruppe ausdrückt. Wenn wir z. B. an dem Werfen von Bällen uns erfreuen, so wird unser Wohlgefallen durch die Erkenntnis hervorgerufen, daß die willkürlich herbeigeführte spielende Bewegung nur die Veranlassung bildet, einen gesetzlichen Zusammenhang natürlicher Wirkungen zur Erscheinung zu bringen. Ebenso erfreut uns nun auch der freie Schwung der Melodie durch verschiedene Töne nur insofern, als „sie durch ihn Gelegenheit findet, sich der Festigkeit und Wechselbeziehung der Unterstützungspunkte bewußt zu

[22]) Ebenda S. 466.

[23]) Geschichte der Aesthetik S. 468.

werden, zwischen denen diese freie Bewegung stattfindet“[24]).

Bisweilen wird der Reiz der Melodie allerdings dadurch erhöht, daß sie zu Tönen fortschreitet, die wir in der vorherrschenden Tonart nicht vertreten finden. Stets aber werden diese Töne den nächstverwandten Tonarten angehören. Wir werden daher auch in diesem Falle die Anschauung Lotze's als richtig anerkennen, daß sich das „Prinzip der Tonalität“, der inneren musikalischen Zusammengehörigkeit, regelmäßig durchsetzen muß. Auch die moderne Komposition unterwirft sich bei aller sonstigen Freiheit der Tongestaltung dieser strengen Forderung. Selbst da, wo die bevorzugte Tonart nicht sogleich hervortritt, schwebt sie wie eine Art Schicksal über dem Ganzen, beherrscht es mit ihrer charakteristischen Färbung und setzt sich vor allem im Abschluß des Tonstücks durch.

In der historischen Auffassung weicht Lotze insofern von Helmholtz ab, als er auch der älteren homophonen Musik kein anderes Prinzip als das der Tonalität zuerkennen will. Helmholtz hatte behauptet, daß z. B. in den griechischen Kompositionen, deren Reste uns erhalten sind[25]), die Melodie nicht in Tönen fortschreite, die in enger Beziehung zu einem festgehaltenen Grundton stehen, sondern daß die Grundlage ihres inneren Zusammenhanges lediglich in der harmonischen Beziehung je zweier aufeinanderfolgender Töne gegeben sei.

Lotze macht hiergegen geltend, daß, wenn man sich auch noch so sehr bemühe, von unserer modernen Auffassungsweise abzusehen, es doch unerklärlich bleibe, wie aus einer solchen kettenartigen Verknüpfung einzelner Töne der starke, einheitliche Gesamteindruck entstanden sein könne, den jene Melodien einst ausübten. Sie bewegen sich ja nicht immer in denselben Intervallen, sondern in fortwährend wechselnden harmonischen Beziehungen. Wir können uns daher nicht vorstellen, daß die Griechen vermöge einer besonderen Uebung imstande gewesen wären, „die einander ablösenden Intervalle zu einer Gesamterinnerung zusammenzulesen“[26]). Wahrscheinlich haben sie ebenso wie wir die Vorstellung einer gemeinschaftlichen Einheit gehabt, auf die jeder einzelne Ton bezogen wurde.

---

[24]) Geschichte der Aesthetik S. 469.

[25]) Vergl. hierüber: Oskar Fleischer, Die Reste der altgriechischen Musik.

[26]) Geschichte der Aesthetik S. 471.

Allerdings verschob jede griechische Skala, indem sie von einem anderen Ton der Oktave begann, ohne die Verhältnisse der folgenden Töne nach diesem Grundton zu modifizieren, die uns geläufige innere Gliederung der Oktave, aber die ganz eigentümliche Färbung, welche sie dadurch gewann, wurde in diesen einstimmigen Melodien konsequent festgehalten. Es entstanden so gewisse Tongeschlechter, von denen uns nur einige Reste in alten Kirchenmelodien erhalten sind. Sie weisen, wie Lotze ganz richtig beobachtet hat, darauf hin, daß den Griechen ein gemeinschaftliches Maß der verschiedenen Intervalle keineswegs gefehlt hat, daß also das Bewußtsein der Tonalität bei ihnen vorhanden war. Die charakteristische Ausdrucksfähigkeit, über die ihre Musik vermöge der mannigfaltigen Tonarten verfügte, ging dann allerdings der modernen Musik verloren, aber sie gewann wiederum an Reichhaltigkeit durch die harmonische Polyphonie.

Wie Helmholtz bereits nachgewiesen hatte, ist uns von den stark kontrastierenden Färbungen der griechischen Tongeschlechter nur der Unterschied des Dur und Moll übriggeblieben. Die Verwandtschaft der Akkorde untereinander und ihre Beziehungen zur Tonika wurden durch die Entwicklung der mehrfachen Stimmführung immer schärfer und klarer aufgefaßt. Wie sich auf dieser Grundlage das vielfache Harmoniegewebe der modernen Musik entwickelt hat, zeigt Lotze übereinstimmend mit den Helmholtz'schen Forschungen, ohne eigene selbständige Beobachtungen hinzuzufügen. Wesentlich abweichend von seinem großen Vorgänger ist jedoch die Theorie der Konsonanzen und Dissonanzen, die er im Anschluß an diese historischen Erörterungen aufgestellt hat.

Kapitel III.

Konsonanzen und Dissonanzen.

Helmholtz hatte durch sorgfältige experimentelle Untersuchungen die objektiven physischen und physiologischen Bedingungen für den Einklang und Mißklang von Tönen festgestellt. Er war zu dem Resultat gekommen, daß zwei Töne um so entschiedener konsonieren, je niedriger die Ordnungszahlen der ihnen gemeinsamen Obertöne sind. Er hatte hiernach die Verwandtschaftsgrade der Töne zu bestimmen gesucht und die ganze innere Gliederung der Skala aus diesem Prinzip abgeleitet. Mit Hilfe weiterer methodischer Beobachtungen über die sogenannten Schwebungen, d. h. die regelmäßigen Verstärkungen und Abschwächungen in der Intensität des Klanges, war er dazu gekommen, das Wesen der Dissonanz durch eine sehr rasche Wiederholung dieser getrennten Tonstöße zu erklären, während er bei konsonierenden Tönen das Zurücktreten oder Fehlen solcher Schwebungen annahm. Er faßte diese Theorie kurz in den Sätzen zusammen: „Konsonanz ist eine kontinuierliche, Dissonanz eine intermittierende Tonempfindung. Zwei konsonierende Töne fließen in ruhigem Flusse nebeneinander her, ohne sich gegenseitig zu stören, dissonierende zerschneiden sich in eine Reihe einzelner Tonstöße“[1]).

Lotze erkennt nun an, daß in dem intermittierenden Reiz der Schwebungen tatsächlich in vielen Fällen die Ursache des Unlustgefühls liege, welches für die Dissonanzen charakteristisch sei, hebt aber andererseits entschieden hervor, daß das Wohlgefallen an Konsonanzen eine allzu positive Erscheinung darstelle, als daß sie nur aus der Abwesenheit solcher Störungen erklärt werden könne. „Man müßte hinzufügen, daß jede Nervenerregung Quelle um so größerer Lust ist, je formell mannigfaltiger die Bewegungen sind, in welchen sie den Nerven innerhalb der Bedingungen seiner dauernden Funktionstätigkeit versetzt“[2]).

---

[1]) Die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig 1870. S. 354.

[2]) Geschichte der Aesthetik. S. 279.

Dieser Gedanke entspricht ungefähr der Helmholtzschen Beobachtung, nach welcher der musikalische Wert eines Tones wesentlich auf der Anzahl der mitklingenden Obertöne beruht. Lotze gibt eine positive Erklärung der Konsonanz, indem er sie auf die vorhandene Vielheit der mannigfaltigen unterscheidbaren Eindrücke zurückführt, die ohne Störung nebeneinander wahrgenommen werden. Er versteht hier das Wort „Störung" im physiologischen Sinne, als schädliche Wirkung einer mechanischen Reizung des Gehörnervens, fügt aber sogleich hinzu, daß man auf diese Weise doch eben nur die objektiven Bedingungen bestimmen könne, auf welche Konsonanz und Dissonanz zurückzuführen sind. Die vollkommendste physiologische Hypothese aber biete noch nicht die Möglichkeit, die psychischen Erscheinungen zu erklären, die sich an jene Nervenprozesse anknüpfen.

Vor allem ist zu beachten, daß wir doch nicht bloße Gradunterschiede in der Stärke des Harmonierens oder Disharmonierens der Töne wahrnehmen, sondern eigenartige qualitative Färbungen von Lust- und Unlustgefühlen, die für uns den eigenen Wert oder Unwert einer Konsonanz oder Dissonanz in durchaus individueller, charakteristischer Art darstellen. Der spezifische Unterschied von Dur und Moll für unsere Empfindung läßt sich nicht auf ein bloßes Mehr oder Weniger einer und derselben Eigenschaft zurückführen, das dem Grade der Förderung oder Hemmung des Nerven parallel läuft. Auch die einfachen Tonempfindungen können keineswegs aus der Anzahl der Schallwellen nach ihrem Wesen erklärt werden, denn es folgt nicht aus dem Begriff ihrer Frequenz, daß wir die zunehmende Schwingungszahl als steigende Höhe, die abnehmende als Sinken der Töne empfinden müßten.

Ebenso wenig folgt aus der größeren oder geringeren Intensität der Schwebungen oder dem verschiedenen Formenreichtum störungsloser Nervenprozesse die gefühlsmäßige Bewertung der Konsonanzen und Dissonanzen. In ihnen birgt sich eine innere Stellungnahme des Subjekts, die sich ganz unabhängig von den objektiv zugrunde liegenden Nervenprozessen und ihren physischen Ursachen im vollen Lichte unseres Bewußtseins vollzieht, und daher einer besonderen Erklärung bedarf. Mit Recht sagt daher Lotze: „Hier endet . . . . . die Ergiebigkeit der physiologischen Forschung ebenso, wie sie bei der Frage endet, warum wir Aetherwellen als Licht

und ihre verschiedene Frequenz als Farben empfinden“[3]).

Man darf sich auch die Entstehung der Harmoniegefühle nicht in der Weise denken, daß bei gegenseitiger Störung der beiden Nervenprozesse, welche zwei dissonierenden Tonempfindungen vorausgehen, als dritte mechanisch bedingte Begleiterscheinung ein entsprechendes Unlustgefühl entstehe. Viel wahrscheinlicher ist es, daß erst aus den Gegenwirkungen der Empfindungen, nachdem sie im Bewußtsein entstanden sind, oder indem sie in ihm entstehen, das ästhetische Gefühl des Mißfallens resp. bei Konsonanzen des Wohlgefallens entspringt. Diese Gefühle sind also nach Lotze „Zeichen einer Gewalt oder Gunst, die nicht dem Nerven, sondern der Seele widerfährt“[4]).

Hiermit verläßt Lotze das Gebiet der psychophysischen Forschung, auf dem sich seine in der „Medizinischen Psychologie“ aufgestellte Theorie der Konsonanz und Dissonanz im wesentlichen bewegt hatte. Man kann wohl nicht sagen, daß er sie völlig verworfen hat, denn es erscheint ihm nach wie vor wünschenswert, auch von dieser Seite her die Kausalzusammenhänge klarzustellen. Das einzige, was er scheinbar unter dem Einfluß der Helmholtz'schen Untersuchungen fallen läßt, ist die Annahme, daß alle Schallwellen auf alle Nervenfasern gleichmäßig wirken. Er hält es nunmehr für möglich, daß die verschiedenen Faserenden im Innern des Gehörorgans auf einzelne spezielle Töne gewissermaßen abgestimmt seien, obwohl ein vollkommener Nachweis für diese Hypothese nach seiner Meinung nicht zu erbringen ist.

Andererseits weist er mit Nachdruck darauf hin, daß er die alte von Leibniz aufgestellte und von Euler weiter geführte Theorie, daß das Wohlgefallen an der Musik auf einem unbewußten Zählen der Seele beruhe, für verfehlt halte. Die verschiedenen Verhältnisse der Schwingungszahlen sind zwar dem Physiker bekannt, der sie berechnet, aber nicht der Seele, die solche komplizierten Berechnungen bei unmittelbaren Eindrücken niemals anstellt. Wohl aber kommt uns die Art und Größe der Störung zum Bewußtsein, die sich für unser Gefühl an das Verhältnis der Empfindungen anknüpft, die auf Grund jener Wellenfrequenzen entstehen.

Diesen Satz, der den Ausgangspunkt seiner in der „Geschichte der Aesthetik“ aufgestellten rein psycho-

[3]) Geschichte der Aesthetik S. 280.

[4]) Geschichte der Aesthetik S. 282.

logischen Theorie der Harmoniegefühle bildet, hatte Lotze bereits in seiner „Medizinischen Psychologie" ausgesprochen; er war aber damals nicht dazu gelangt, die ästhetischen Konsequenzen in vollem Umfange zu ziehen. Die Anregung zur Entwicklung einer selbständigen Erklärung auf diesem Gebiet erhielt er durch die Prüfung der von Herbart und dessen Schüler Zimmermann entwickelten Anschauungen[5]). Sie gipfelten in dem Versuch, die Konsonanz- und Dissonanzgefühle auf gewisse Grundverhältnisse der Tonvorstellungen zurückzuführen, die unter allen Umständen gleichmäßig gefallen oder mißfallen sollten. „Vollendete Vorstellung desselben Verhältnisses führt" — so hatte Herbart behauptet — „wie der Grund seine Folge, dasselbe ästhetische Urteil mit sich, und zwar zu jeder Zeit und unter allen Umständen."

Wir haben bereits an anderer Stelle gezeigt (siehe oben S.), daß Lotze diese (jede historische Entwicklung ausschließende) These Herbarts für unrichtig erklärt hat. Eine ausführliche Widerlegung derselben finden wir im neunten Kapitel seiner Geschichte der Aesthetik (S. 241 ff.). Aus der bloßen Tatsache, daß das Verhältnis zweier Tonvorstellungen von dem vorstellenden Subjekt klar und deutlich aufgefaßt wird, könnte sich nach Lotzes Meinung niemals das Gefühl des Wohlgefallens oder Mißfallens als notwendige Folge ergeben, wenn nicht unser Geist zugleich die Fähigkeit hätte, mit Lust- und Unlustgefühlen auf die einwirkenden Vorstellungen zu reagieren. Es liegt hierin eine Art Selbsterhaltung gegenüber den inneren Reizen, die in den gleichzeitig auftretenden Tonempfindungen gegeben sind. Herbart aber sah in dem ästhetischen Gefühl oder Urteil ein spontanes Erzeugnis des Vorstellungsmechanismus. Er ging davon aus, daß alle Seelen als gleichartige Naturen auf gleiche Anregungen gleiche Rückwirkungen ausüben. Er übersah hierbei die mannigfachen Wandlungen, die das menschliche Gefühlsleben und damit auch das ästhetische Urteil im Laufe der Zeit erfährt; ja er glaubte, indem er das urteilende Subjekt als sich selbst gleichbleibend oder identisch annahm, die Mitwirkung desselben gewissermaßen auszuschalten und lediglich die objektiven Verhältnisse der Tonvorstellungen nach ihren eigenen inneren Beziehungen erfassen zu können. So kam er zu einer rein formalistischen Auffassung der ele-

---

[5]) Robert Zimmermann, Ueber den Einfluß der Tonlehre auf Herbart's Philosophie. Wiener Akad. Phil. Cl. 1873. S. 57.

mentaren Tonverhältnisse. Er behauptete, daß die Harmonien oder Disharmonien der musikalischen Töne in unsrer inneren Erfahrung von jeder inhaltlichen Bedeutung abgesondert als ursprüngliche Objekte eines unmittelbaren Wohlgefallens gegeben seien.

Lotze leugnet nun keineswegs das Vorhandensein von wohlgefälligen Verhältnisformen und ihre elementare Bedeutung für das ästhetische Urteil, aber er bestreitet, daß es berechtigt und zweckmäßig sei, von jeder sinnvollen Deutung abzusehen, die wir vermöge gewisser unwillkürlicher Assoziationen mit der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung dieser Verhältnisformen verbinden.

Wir werden im folgenden zeigen, wie Lotze die Konsequenzen aus dieser prinzipiellen Auffassung auch auf dem Gebiete der Musikästhetik gezogen hat. Zuvor aber möchten wir noch mit einigen Worten auf die speziellen Ausführungen Herbarts über das Wesen der Konsonanzen und Dissonanzen eingehen, die in seinen „Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre" 1811 und, weiterausgeführt, in den „Psychologischen Untersuchungen" von 1839 enthalten sind[6]).

Wenn man sich den Oktavenraum als eine gradlinige Tonreihe denkt, die in zwölf gleichen Intervallen von Halbtönen fortschreitet, so kann nach Herbarts Meinung jeder von diesen Tönen als im bestimmten Maße von dem Grundton abweichend und andererseits doch auch wieder mit ihm übereinstimmend gedacht werden. Die Aehnlichkeit mit dem Grundton nimmt mit steigender Höhe ab, bis in der Oktave voller Gegensatz herrscht. Man kann nun jeden Ton der Skala, obwohl er an sich eine einfache Empfindung darstellt, in zwei Bestandteile zerlegen, von denen der eine die dem Grundton gleichen, der andere die ihm entgegengesetzten Elemente enthält. Die ersteren überwiegen in den Tönen, die der Tonika naheliegen, die letzteren bei denjenigen, die sich mehr der Oktave nähern. Sobald nun zwei Töne gleichzeitig erklingen, entsteht das Bestreben, die gleichartigen Elemente in ihnen in eine Empfindung zu verschmelzen; dem widerstreben aber die ungleichartigen Bestandteile, die von dem Gleichen nicht abgelöst werden können. Sind nun die Wesensunterschiede stark genug, um die Vorstellung der Gleichheit ganz im Bewußtsein zu verdrängen, so laufen die beiden Töne ohne weitere gegenseitige Störung nebeneinander her, und es entsteht die

[6]) **Werke, herausgegeben von Hartenstein VII. 1. u. VII. 183.**

Konsonanz; sind dagegen die abweichenden Bestandteile relativ schwach gegenüber den gleichartigen, so hemmen sich die beiden Tonvorstellungen gegenseitig, und in dem dadurch gegebenen, nicht zu schlichtenden Streite liegt das Wesen der Dissonanz.

Zur Bestätigung dieser Theorie berief sich Herbart auf gewisse Parallelen in den physikalischen Eigenschaften der Schallwellen. Diese Vergleichung entsprach jedoch so wenig der rein psychologischen Begründung seiner Erklärung, daß man sie völlig beiseite lassen kann. Auch Lotze weist mit Recht darauf hin, daß sie mehr verwirrend als aufklärend wirke, da das Verhältnis der gehörten Töne zu dem der Schwingungszahlen hier gänzlich unaufgeklärt bleibe[7]).

Sein Haupteinwand gegen die Herbart'sche Theorie aber betrifft die formalistische Auffassung der Tonverhältnisse. Die Lust oder Unlust, die sich mit der Wahrnehmung solcher Formen verbindet, und den ideellen Wert, den wir ihrem Verhältnis beilegen, hatte Herbart völlig ignoriert oder wenigstens ignorieren zu können geglaubt. Wenn er den Versuch unternahm, die Tonempfindungen nach ihrer Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit im Vorstellungsmechanismus der Seele zu bestimmen, so setzte er stillschweigend voraus, daß uns „das gefallen oder mißfallen werde, was der Tätigkeit der Seele passend oder zuwider sei"[8]). Rein objektiv betrachtet ist aber kein Tonverhältnis besser oder schlechter als das andere. Es kann also nur der subjektive Nutzen oder Schaden, den die wahrgenommenen Verhältnisse für die Oekonomie unseres Vorstellens haben, für das ästhetische Urteil des Hörers maßgebend sein.

So kam Herbart, ohne es zu wissen, auf die Kant'sche Ansicht zurück, daß die Schönheit in der Uebereinstimmung der Eindrücke mit dem Ablauf der psychischen Funktionen bestehe. Er behauptete aber auch, daß der eigentliche Grund unserer Billigung oder Mißbilligung von Tonverhältnissen völlig außerhalb des Bewußtseins liege. Lotze bestreitet dies, insofern es sich nicht um die physikalischen Grundlagen, sondern um die Uebereinstimmung der Eindrücke mit den Formen unserer

---

[7]) Geschichte der Aesthetik S. 284. Ueber den Widerspruch der Herbart'schen Tonverschmelzungstheorie mit den Tatsachen, die erfahrungsmäßig feststehen, vergl. Dr. C. Stumpf. Tonpsychologie. Leipzig 1890. Bd. II. S. 186 bis 193.

[8]) Geschichte der Aesthetik S. 285.

Seelentätigkeit handelt. Diese Uebereinstimmung sei „hier nicht bloß die unbewußte Ursache, aus der auf unbekannte Weise das Gefallen und Mißfallen entspringt, sondern der bewußte Grund, um deswillen das eine oder andere sich an die Eindrücke und ihr Verhältnis knüpft"[9]).

Herbart hatte sich nun damit begnügt, die bloße Tatsache festzustellen, daß die musikalischen Akkorde dem unbewußten Bedürfnis unserer Vorstellungsökonomie entsprechen. Hierin lag nach Lotze's Meinung ein Verzicht auf jede eigentlich ästhetische Erklärung der Harmoniegefühle. Nicht deshalb, sagt er, gefallen jene Tonverhältnisse, „weil sie unserer Seele bequem sind, sondern weil sie kenntlich und deutlich solche Formen des Daseins, Bestehens und Geschehens abbilden, welche ein unbedingt Wertvolles, sagen wir: ein höchstes Gut irgend wie als notwendige Vorbedingungen seiner Verwirklichung voraussetzte"[10]). Der eigentliche objektive Wert, den die Verhältnisse von Tonempfindungen, ganz abgesehen von dem subjektiven Wohlbefinden, das sie hervorrufen, für unser ästhetisches Urteil haben, beruht darauf, daß sie „Beispiele allgemeiner Verhältnisformen sind, die als notwendige Momente einer Alles beherrschenden Idee, oder als Gegensätze zu solchen, unbedingt anzuerkennen oder zu verwerfen sind"[11]).

Hiermit stellt sich Lotze, wie er selbst ausdrücklich hervorhebt, auf den Standpunkt des Idealismus, den er hier zunächst in problematischer Form als logisch notwendige Ergänzung des Herbart'schen Formalismus hinstellt. Es ist merkwürdig, daß er gerade auf diesen Gedankengang durch die Betrachtung der Tonharmonien hingeführt wird. Die erste Veranlassung zu einer Erörterung derselben bot ihm eine kritische Bemerkung des Herbartianers Zimmermann, der den abstrakten Formalismus seines Meisters geradezu auf die Spitze getrieben hatte. Zimmermann glaubte die Kant'sche Erklärung des Schönen durch den Einklang der Eindrücke mit dem natürlichen Ablauf unserer Seelentätigkeit auf das „Prinzip des Einklangs überhaupt" zurückführen zu müssen, das in der Billigung gewisser objektiv gegebener Elementarverhältnisse von Vorstellungen seinen Ausdruck finde[12]). Lotze sucht nun in diesem Zusammenhang nach-

[9]) Ebenda S. 286.
[10]) Geschichte der Aesthetik S. 286.
[11]) Ebenda S. 287.
[12]) Vergl. Robert Zimmermann, Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft 1858, und Lotzes Geschichte der Aesthetik S. 60—68.

zuweisen, daß es überhaupt keinen Sinn habe, von Einklang und Mißklang im Sinne eines objektiven Maßstabs der Wertbestimmung zu sprechen und erläutert dies hauptsächlich an dem Beispiel der musikalischen Harmonie und Disharmonie.

Was bedeutet, fragt Lotze, der Einklang irgend welcher Elemente, wenn man von den Gefühlen dessen absehen will, dem er gefällt? Wie unterscheidet er sich von irgend einem anderen denkbaren Verhältnisse derselben Elemente, das an sich, unabhängig davon, daß es Mißfallen erregt, als Mißklang zu bezeichnen wäre? Für sich betrachtet, ist kein Verhältnis besser als ein anderes. Man müßte also, wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, ohne Rücksicht auf die subjektiven Wertgefühle zwei verschiedene Formverhältnisse als Einklang oder Mißklang zu bezeichnen, einen objektiven Maßstab der Wertbestimmung annehmen, an dem sie zu messen wären. Da es nun zahlreiche Musterverhältnisse des Mannigfachen gibt, die nicht auf ästhetischem Gebiete liegen, so müßte man ferner fragen, unter welchen besonderen Bedingungen Einklang und Mißklang unmittelbar auf Schönes oder Häßliches hindeuten.

Tatsächlich ist eine solche unmittelbare Beziehung nach Lotze's Meinung gar nicht vorhanden. Die ästhetische Beurteilung ergibt sich vielmehr mittelbar daraus, daß wir bei den Ausdrücken Einklang oder Mißklang stets an die musikalischen Harmonien und Disharmonien denken, deren Gefühlswirkungen stillschweigend mit inbegriffen werden. Es ist also die Vorstellung der Lust oder Unlust vorausgesetzt, die „ein solches Verhältnis nicht an sich e n t h ä l t, sondern in uns e r z e u g t, wenn es auf uns, und zwar nicht auf unsere Einsicht, sondern eben auf unser Gefühl wirkt"[13]).

Im Anschluß an diese allgemeinen Erörterungen geht nun Lotze speziell auf die Erklärung der Konsonanzen und Dissonanzen ein: „Einklang findet zwischen zwei Tönen statt, welche klingen; sie klingen aber nur für den Hörenden; außerhalb des Hörenden durchkreuzen nur zwei verschiedene Systeme von Schallwellen zu gleicher Zeit den Luftraum. Diese Wellen nun können in den mannigfachsten Verhältnissen zu einander stehen. . . . . Keines dieser Verhältnisse ist an sich besser oder edler als das andere; von keinem läßt sich aus Vernunftgründen allgemeiner Art beweisen, es sei dasjenige, welches an sich Einklang sei; denn die Schallschwingungen haben

[13]) Geschichte der Aesthetik S. 61.

keine Pflichten, keine Bestimmung, kein Ideal ihres gegenseitigen Verhaltens, dem das eine Verhältnis sich mehr als das andere annäherte“[14]).

Die Erfahrung zeigt nun allerdings, daß die Schallwellen konsonierender Töne in einfachen Zahlenverhältnissen zueinander stehen, aber hierin liegt an sich kein Grund zu einer Wertabstufung, da wir uns dieser Zahlenverhältnisse nicht sofort bewußt werden. Nur insofern unsere sinnliche Empfänglichkeit durch das Zusammentreffen zweier Tonempfindungen, deren Verknüpfung wegen der relativen Einfachheit der Schallwellenproportion für unser Vorstellungsvermögen bequem und daher wohlgefällig ist, in einer ihrer Natur entsprechenden Weise angeregt wird, entsteht in uns das Gefühl des Einklangs. „Wir dürfen daher nicht sagen, das einfache Verhältnis gefalle, weil es einfach ist, und es sei deshalb an sich Einklang; es gefällt vielmehr und wird gefallend zum Einklang, weil es vermöge derselben Beschaffenheit, um deren Willen es dem Vorstellen einfach erscheint, auch auf unsere sinnliche Empfänglichkeit in einer Weise wirkt, welche der Natur derselben und den Bedingungen ihrer Tätigkeit entspricht. Sehen wir von dieser Beziehung auf unser Gefühl ab, so ist jenes Verhältnis nicht mehr Einklang, sondern als Gegenstand des Vorstellens nur noch einfach; von einem Einklang zu reden, der abgesehen von jenem Geiste, der ihn empfände, vielleicht selbst unabhängig von jedem Vorstellen, das ihn dächte, als bloß bestehendes Verhältnis zwischen zwei Elementen schon Einklang zu heißen und deswegen zu gefallen verdiente, scheint mir um nichts begründeter, als von einem Schmerze zu sprechen, der schon Schmerz wäre, ehe ihn jemand litte, und der infolgedessen jedem wehe tun müßte, welcher zufällig auf ihn stieße“[15]).

Wenn es nun als bewiesen gelten kann, daß die ästhetische Wertung von Konsonanzen und Dissonanzen lediglich auf dem subjektiven Maßstab unseres Gefühls beruht, so darf man sich doch nicht damit begnügen, die Tatsache festzustellen, daß die gleichzeitige Auffassung zweier Tonempfindungen für unsere sinnliche Empfänglichkeit bequem oder unbequem ist, sondern muß auch den tieferen Grund dieser Tatsache zu erforschen suchen.

Die idealistischen Aesthetiker, die sich diese Aufgabe stellten, hatten die harmonischen Beziehungen

---

[14]) Ebenda S. 62.
[15]) Geschichte der Aesthetik S. 64.

der Tonwelt auf allgemeine Verhältnisse der geistigen Gesamtentwicklung zurückgeführt. Den Ausgangspunkt dieser musikästhetischen Betrachtungen bildeten die nach mancher Richtung hin wertvollen Anregungen Schellings, deren methodische Begründung freilich manches zu wünschen übrig ließ. Dieser Philosoph, dessen Verdienste um die deutsche Aesthetik Lotze eingehend gewürdigt und anerkannt hat[16], ging von der Grundanschauung aus, daß die Formen der Musik zugleich Formen der ewigen Dinge seien, insofern sie von der realen Seite betrachtet werden[17]. Für ihn waren Rhythmus, Harmonie und Melodie nichts anderes als die ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum.

Neben diesem abstrakten Idealismus Schellings, der die sinnlich menschliche Seite der Musik völlig zurücktreten ließ[18], zeichnen sich die Untersuchungen Hegels durch ein tieferes Verständnis für die subjektive Innerlichkeit der musikalischen Formen aus. Diese gehören nach Hegel zwar zu den objektiven Ausdrucksmitteln, die sich der menschliche Geist in der Kunst schafft, sind aber vornehmlich dazu bestimmt, Gefühlsinhalte darzustellen. Allerdings, sagt Hegel[19], ist der Ton wohl eine Aeußerung und Aeußerlichkeit, aber „der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird“. Die Möglichkeit, das innere Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit wiederzuspiegeln, gewinnt die Musik durch die Uebereinstimmungen und Gegensätze des Tonmaterials. Die feste Grundlage der Melodie bildet der Fortgang in Konsonanzen, aber innerhalb dieses Rahmens schreitet sie in freier Phantasie zu Gegensätzen, zu dissonierenden Akkorden; erst durch dieses Aufrufen von Widersprüchen, die in den tieferen Verhältnissen und Geheimnissen der Harmonie begründet sind, entfaltet sich die ganze Fülle der musikalischen Gestaltungskraft.

Im wesentlichen sich an Hegel anschließend entwickelt[20] Chr. H. Weiße in seiner Aesthetik eine

---

[16]) Ebenda S. 147, resp. 112 ff.

[17]) Werke Bd. V. S. 501.

[18]) Vergl. die Aeußerungen über Harmonie und Melodie der Sphären in den Vorlesungen über „Philosophie der Kunst.“

[19]) Aesthetik Bd. III. §§ 129—30 (Bd. X. der Gesammelten Werke. Berlin 1843).

[20]) System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. Leipzig 1830. II. Teil Bd. 2. Erster Abschnitt. §§ 445,30

Reihe von Gedanken über das Wesen der Musik und Harmonie, durch die Lotze vielfach fruchtbare Anregungen empfing. In der Deutung des musikalisch Schönen beschränkt sich Weiße nicht wie sein großer Vorgänger auf den Umkreis des spezifisch menschlichen Geisteslebens in seiner psychologischen und geschichtlichen Erscheinung, sondern erhebt sich zu einer universellen Betrachtung, die den idealen Gehalt der Musik in den ewigen Formbestimmungen findet, mit denen der absolute Geist die Wirklichkeit gestaltet.

Das Ideal in seiner reinen, noch formlosen Allgemeinheit kann sich nach Weiße nur in musikalischen Tönen ausdrücken. Sie können zwar nicht ein unmittelbares Abbild der realen Erscheinungen darbieten, schildern aber doch die inneren Beziehungen derselben in einem sinnlichen Bilde. In vortrefflicher Weise charakterisiert der Autor die Notwendigkeit der Dissonanz als Gegensatz zu der auf rationalen Verhältnissen beruhenden Konsonanz. Er bedient sich hierbei des Schemas der Hegelschen Methode (Thesis, Antithesis, Synthesis), aber die Dissonanz ist ihm doch nicht bloß Negation der Harmonie, sondern ebensogut Position wie die Konsonanz, weil in ihr die Entwicklung fortschreitet, während sie bei jener abgeschlossen sein kann. In dieser gegenseitigen Durchdringung des Harmonischen und Disharmonischen liegt das Wesen der musikalischen Schönheit begründet.

Zu der Zeit, in der Lotze seine Geschichte der Aesthetik schrieb, waren die Theorien der idealistischen Philosophen in methodischer Hinsicht bereits vielfach angefochten und durch manche exakte induktive Untersuchung auf tonpsychologischem Gebiete in gewissem Sinne überholt. Man war geneigt, in jener spekulativen Ausdeutung von Tonverhältnissen eine willkürliche symbolische Erklärung zu finden, welche die realen Grundlagen des ästhetischen Eindrucks völlig außer Acht lasse. Lotze erkennt dies insofern an, als er die rein abstrakte Deduktion von ideellen Entwicklungsstufen ohne den Nachweis ihres Zusammenhangs mit der konkreten sinnlichen Form, an die sie für unsere Auffassung gebunden sind, für unzureichend erklärt. Er zieht sogar als Ausgangspunkt der Forschung die empirische Einzelbeobachtung vor, aber er bleibt nicht bei dieser stehen und kommt in der abschließenden Erklärung der Phänomene doch immer wieder auf prinzipielle Gesichtspunkte zurück, die man, ihrem historischen Zusammenhange nach betrachtet, nur

als eine organische Fortbildung jener spekulativen Ideen bezeichnen kann.

Dies gilt auch insbesondere für seine eigentliche, tiefere Auffassung der Konsonanzen und Dissonanzen. Wir hatten festgestellt, daß Lotze die spezifisch ästhetischen Gefühle des Wohlgefallens, die sich an sie anknüpfen, zunächst aus den Gegenwirkungen der Empfindungen erklärte, nachdem diese im Bewußtsein entstanden sind oder indem sie in ihm entstehen. Die Seele faßt gleichsam die beiden Eindrücke zusammen und wird sich der Aenderung ihres Zustandes bewußt, die sich bei dem Uebergang von einem zum anderen ergibt. Ohne daß die Empfindungen selbst in ihrer Eigenart aufgehoben werden, mischt sich ihr Gefühlscharakter zu einem einheitlichen subjektiven Gesamteindruck, der zunächst als sinnlich angenehm oder unangenehm und erst bei weiterer aufmerksamer Betrachtung des gegebenen Tonverhältnisses als ästhetisch befriedigend oder unbefriedigend aufgefaßt wird.

Wir erkennen nun den objektiven Wert jenes Verhältnisses vermöge des unmittelbaren Gefühls, das in uns wachgerufen wird. Die bloße Tatsache, daß zwei Töne für unser Empfinden streitlos nebeneinander ablaufen, bezeichnet noch nicht das Wesen der Konsonanz, es liegt vielmehr in der Art, wie dieser Ablauf von dem Hörenden empfunden oder bewertet wird. Andererseits ist der Mißklang dissonierender Töne nicht bloß als Beispiel eines Streits widerstrebender Kräfte für uns von Bedeutung, wie er auch in anderen allgemeinen Verhältnissen vorkommt, sondern ein in seiner Art ganz einziges, wohlbekanntes, aber schwer zu beschreibendes Gefühlserlebnis.

Dennoch dienen uns die Konsonanzen und Dissonanzen der Töne als Hilfsmittel zur gefühlsmäßigen Erfassung vielfacher Arten von Streit oder Uebereinstimmung des Wirklichen. Nicht die logische Auffassung dieser Verhältnisse oder die bewußte Ueberlegung ihres relativen Nutzwertes bildet die Grundlage ihrer inneren Beziehung zu den ästhetischen Harmoniegefühlen, aber um zu verstehen, „welche eigene Herbigkeit oder Süße in ihnen als bloßen F o r m e n des Verhaltens ohne Rücksicht auf alle durch sie erreichbar oder unerreichbar werdenden anderen Güter liegt, dazu verhelfen uns nur die Konsonanzen und Dissonanzen der Töne“[21]).

[21]) Geschichte der Aesthetik S. 288.

Von diesen hat daher die Sprache stets die Ausdrücke Harmonie und Disharmonie entnommen, wenn sie den Wert entsprechender Verhältnisse zwischen Dingen oder Personen zum Ausdruck bringen wollte, ohne die konkreten Zwecke des Einzelfalls anzugeben. Die zusammentreffenden Töne rufen eben „unmittelbar durch die Art ihres Empfundenwerdens Vorstellungen von Verhältnissen“ hervor, „die sich als Gegenstand unseres Wohlgefallens von diesem selbst als Affektion unseres Gefühls unterscheiden lassen[22]). Neben dem sinnlichen Eindruck erfassen wir also durch das ästhetische Wertgefühl den objektiven Gehalt eines ideellen Verhältnisses, für das die in der Tonverwandtschaft hervortretende sinnliche Form ein allgemeines Symbol bildet.

Lotze hat diese Anschauung in folgendem Satz zusammengefaßt: „Aesthetisch wirken Konsonanzen und Dissonanzen nicht bloß, weil sie solche Momente der Idee enthalten, und auch nicht bloß, weil sie unserer geistigen Organisation bequem sind, sondern deswegen, weil sie eben den einsehbaren Wert jener idealen Verhältnisse uns zu einem unmittelbaren Gefühl eines charakteristischen Wohl oder Wehe verdichtet erlebbar machen“[23]). Die ästhetischen Eindrücke von Einklang und Mißklang würden, wie der Philosoph an anderer Stelle sagt[24], für uns gar nicht vorhanden sein, wenn wir nicht in den Verhältnissen, von denen wir sie empfangen, die Hindeutung auf das absolut Wertvolle, dem sie als Formen dienen, bereits mit empfänden. Denn „mit Vorstellungen dieses Wertvollen finden wir die Anschauung der Formen so allgemein in uns associiert, daß es uns eine gewaltsame Abstraktion erscheint, das empfundene Wohlgefallen allein auf die Formen als solche zu beziehen und den anderen Bestandteil dieses zusammengesetzten Vorganges in uns als unwesentlich zu übergehen“[25]).

Durch solche Erwägungen sucht Lotze seine Ablehnung des reinen Formalismus und seine im wesentlichen idealistische Grundanschauung zu rechtfertigen. Er erkennt es als richtig an, zunächst abgesehen von der spekulativen Deutung die einzelnen Elementarverhältnisse aufzusuchen, auf denen tatsächlich der ästhetische Beifall beruht. Insofern stimmt er mit Herbart überein, aber

[22]) Geschichte der Aesthetik S. 293.

[23]) Ebenda S. 287.

[24]) Ebenda S. 300.

Geschichte der Aesthetik. S. 233.

er will nicht darauf verzichten, die Bedeutung dieser Formen durch den geistigen Gehalt zu erklären, an den sie uns erinnern. Die bloße Feststellung gewisser Grundverhältnisse des Mannigfachen, an die sich unser Wohlgefallen knüpft, genügt ihm nicht, um unsere Begeisterung für das Schöne zu erklären. So begegnet er den einseitigen Theorien Zimmermann's mit der Frage: „Woher denn und wozu unser ganzer Enthusiasmus für das Schöne, die Kunst und die Aesthetik, wenn der letzte Kern dessen, was uns begeistert, in dem vernunftlosen Fatum besteht, an gewissen Formen als Formen, ohne daß sie etwas bedeuten, und zwar an einer Vielheit von Formen, ohne daß in den vielen sich ein und derselbe sie vereinigende Sinn verberge, ... unser Wohlgefallen zu erregen?"[26])

Manches von den Ergebnissen der idealistischen Aesthetiker und noch mehr von ihrer Untersuchungsmethode hat Lotze allerdings preisgeben zu müssen geglaubt, aber die allgemeine Tendenz des Idealismus hält er, wie wir gezeigt haben, fest. In den sinnlichen Formen, deren sich die Kunst bedient, spiegelt sich das geistige Leben wieder, auf dem der Wert und Unwert aller Verhältnisse der äußeren Natur beruht. In rein logischen Formen lassen sich allerdings diese Verhältnisse nicht darstellen. Hierin scheinen ihm die idealistischen Betrachtungen zu irren; sie vernachlässigen zu sehr die sinnliche Form, in der sich die ideellen Entwicklungsstufen verwirklichen. „Nicht darin besteht ihr ästhetischer Wert, daß man aus ihrer sinnlichen Eigentümlichkeit abstrakte Momente der Idee herausschälen kann, sondern darin eben, daß der Gedanke hier diese Schale angenommen hat; darin, daß Beziehungen, die man sonst nur denken kann, jetzt vor unserem Ohre klingen, vor unserem Auge glänzen"[27]). Aber wenn es richtig ist, daß in diesen Beziehungen sinnlicher Gestaltungsformen geistige Werte zum Ausdruck gelangen, wenn z. B. in den Tonverbindungen Symbole für entsprechende Verhältnisse des inneren Lebens gegeben sind, so kann nur durch die Mitwirkung des analysierenden und gestaltenden Denkens der augenblickliche Eindruck auf das Maß der Bedeutung zurückgeführt werden, daß ihm im Ganzen des Lebens zukommt[28]). Der unmittelbare Gefühlseindruck ist zunächst nur ein passives Erlebnis, eine vor-

---

[26]) Geschichte der Aesthetik S. 243—44.

[27]) Geschichte der Aesthetik S. 274.

[28]) Ebenda S. 647.

übergehende Stimmung unseres Geistes. Um den Inhalt dieses Erlebnisses festzuhalten, seinen eigentlichen Sinn zu erfassen, bedarf es einer begrifflichen Bestimmung der intellektuellen Verhältnisse, auf die jene sinnlichen Erscheinungen hindeuten.

Die Notwendigkeit einer solchen idealisierenden Objektivierung des Erlebten begründet Lotze in folgender Weise: „Unsere Erinnerung ist stumpf für alle Gefühle, denen wir nur leidend hingegeben waren, und reproduziert sie nur unkräftig; lebendig rufen wir uns das allein zurück, was im Augenblick des Erleidens in irgend einer Weise mit Gedanken versetzt oder durch sie bearbeitet wurde und nun von ihnen getragen oder an sie geknüpft wieder aufsteigt; . . . . das Gemüt versucht seine Lust oder Unlust zu rechtfertigen; denn wie sehr auch Wert und Unwert aller Verhältnisse nur gefühlt und nicht durch Gedanken erkannt werden kann: dennoch hat das Gefühl keine Berechtigung, uns zu beherrschen, wenn es nur als unser Wohl oder Wehe auftritt, und wenn nicht Lust oder Unlust als der eigene, in unserem Fühlen nur lebendig gewordene Wert oder Unwert dessen, was uns bewegt, empfunden wird“[29]).

Worin liegt nun der objektive Wert, der speziell in den musikalischen Harmoniegefühlen zum Ausdruck kommt?

Helmholtz hatte die Verwertung von Dissonanzen in der polyphonischen Musik aus dem Bedürfnis zu erklären gesucht, den Wohlklang der Konsonanzen, die allein selbständiges Recht der Existenz hätten, durch Kontrast zu heben und zugleich Mittel zu einem stärkeren Ausdruck leidenschaftlicher Gefühle zu gewinnen. Lotze ist durch diese der gewöhnlichen Meinung entsprechende, rein subjektive Deutung nicht befriedigt. Er wirft Helmholtz vor, daß er nur das sinnlich Angenehme des Gefühlseindrucks der Tonverhältnisse ins Auge fasse, während er doch selbst hervorgehoben habe, daß hierin nur ein wichtiges Hilfsmittel der ästhetischen Wirkung, nicht aber diese selbst gefunden werden könne. Die Dissonanz ist daher „dadurch noch nicht ästhetisch gerechtfertigt, daß sie uns den Dienst leistet, durch Kontrast das Wohlgefällige der Konsonanz hervorzuheben“[30]). Denn wenn dies der Fall wäre, so würde sie als bloßes Mittel zum Zwecke einer subjektiven Wirkung, objektiv

[29]) Geschichte der Aesthetik S. 646—47.

[30]) Geschichte der Aesthetik S. 476.

betrachtet ohne Eigenwert sein; wir verlangen aber, daß sie als integrierender Bestandteil des gegebenen musikalischen Inhalts erscheine, daß also „das Kontrastieren als Ereignis in dem musikalischen Objekt dargestellt werde“.

Durch die fortschreitende Entwicklung der polyphonen Musik hat sich eine diesem Prinzip entsprechende Verwendung der Dissonanzen herausgebildet, ohne daß man sich dabei sogleich der ästhetischen Forderung bewußt wurde, die hier objektiv erfüllt war. „Die Möglichkeit eines Zwiespalts zwischen der Willkür des Einzelnen und der Ordnung des Ganzen ist ebenso sehr wie die Verneinung seines dauernden Bestehens ein Teil des Weltbildes, welches die Kunst entwerfen soll. Beständiger Einklang aller Stimmen würde uns den Eindruck eines Allgemeinen geben, das zwar vielgliedrig genug ist, um durch seine Mannigfaltigkeit zu reizen, aber doch der Einheit dieses Mannigfachen sich zu mühelos als einer durchaus unfraglichen Notwendigkeit erfreut; erst die sich vorbereitenden und wiederauflösenden Dissonanzen überzeugen uns, daß dies allgemeine Element Raum hat nicht nur für die Mannigfaltigkeit des mechanisch Unfehlbaren, sondern auch für lebendige individuelle Entwicklungen und daß es den augenblicklichen Widerstreit der auseinandergehenden Richtungen dieser überdauert“[31]).

Die Reihe der konsonierenden Töne enthält also die objektiv feststehenden Stützpunkte, zwischen denen die musikalische Bewegung hin und her gehen muß, wenn sie das Bild eines Geschehens in der Wirklichkeit darstellen soll. In den dissonierenden Tönen aber, die sie berührt, versinnbildlicht sie die Hemmungen und Hindernisse, die sich vorübergehend dem Vollzug jener objektiven Ordnung entgegenstellen und doch wiederum in ihr aufgehen. Erst in dieser Verbindung harmonischer und disharmonischer Tonverhältnisse findet Lotze den ästhetischen Wert, der die sinnliche Wohlgefälligkeit eines musikalischen Kunstwerks zur Würde der Schönheit erhebt.

[31]) Geschichte der Aesthetik S. 476—77.

Kapitel IV.

Wesen und Aufgabe der Tonkunst.

In der Betrachtung der musikalischen Ausdrucksmittel sind wir dem Gedankengang Lotze's bis zu dem Punkte gefolgt, an welchem er den Uebergang zur Bestimmung der allgemeinen Ziele und Aufgaben der Tonkunst vollzieht. Durch eine eingehende ästhetische Analyse der elementaren Tonverhältnisse hat nunmehr der Philosoph die wissenschaftlichen Grundlagen für die Beurteilung ihrer wichtigsten Verknüpfungsformen in Rhythmus, Harmonie und Melodie, und für die Aufstellung des höchsten idealen Zweckes gewonnen, der die Verwendung aller dieser Ausdrucksmittel und wesentlichen Bestandteile zu einem einheitlichen Gesamtbilde beherrschen soll.

Bei der Lösung dieser Aufgabe geht Lotze von der Frage aus, in welcher spezifischen Art und Weise die allgemeine Natur des Schönen in der Tonkunst zum Ausdruck kommt. Die Antwort ergibt sich unter Voraussetzung der grundlegenden Bestimmungen über das Wesen der Schönheit durch die nähere Prüfung der Leistungen der Künste überhaupt und der Musik im besonderen, insofern sie durch die Natur des ihnen zur Verfügung stehenden Materials zu einer festen Begrenzung ihrer Aufgaben veranlaßt werden:

Jede ästhetische Untersuchung muß von der Tatsache ausgehen, daß uns in den Erscheinungen der Natur und in den Schöpfungen der Kunst inhaltlich bestimmte Objekte gegeben sind, die in dem auffassenden Subjekt den Eindruck des Schönen hervorrufen. Dieser Eindruck besteht zunächst in einem Wertgefühl, das die innere Stellungnahme eines empfänglichen Gemüts zu dem wahrgenommenen Inhalt kennzeichnet. Die Schönheit gehört also nicht zu den Eigenschaften des beurteilten Gegenstandes, sie ist nur die Möglichkeit einer Wirkung, die er auf uns äußern kann und die sich nicht aus seiner Natur allein erklären läßt, sondern aus dem Verhältnis derselben zu der Organisation eines Subjekts, in die er umgestaltend eingreift. Es fragt sich daher einerseits, aus welchen ständigen Einrichtungen unseres Innern diese Wertgefühle hervorgehen, und andererseits in welchen

Eigenschaften oder Verhältnissen des Objekts die realen Bedingungen jenes Wertgefühls enthalten sind, das es in uns hervorruft.

In der Uebereinstimmung des Gegenstandes mit dem Spiel unseres Erkenntnisvermögens hatte Kant das Wesen der Schönheit gefunden[1]). Die eingehende Begründung der Subjektivität des ästhetischen Urteils betrachtet Lotze als eins der wesentlichsten Verdienste, die sich Kant durch seine Kritik der Urteilskraft erworben hat[2]), aber er erweitert den Gedanken Kants, indem er die für das ästhetische Urteil maßgebende Harmonie zwischen Subjekt und Objekt auf das gesamte geistige Leben ausdehnt. Nicht nur mit den intellektuellen Funktionen, sondern auch mit dem Ablauf der sinnlichen Empfindungen, der Gefühle und Strebungen wird der empfangene Eindruck übereinstimmen müssen, wenn wir ihm das Prädikat der Schönheit beilegen sollen.

Hierin liegt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Angenehmen und Nützlichen, denn alle diese Bestimmungen drücken nichts aus, was den Objekten an sich eigentümlich ist, sondern nur das, was ihre Erscheinung für die innere Disposition des auffassenden Subjekts bedeutet. Während es sich aber beim Angenehmen und Nützlichen nur um die Uebereinstimmung mit augenblicklichen sinnlichen Bedürfnissen, mit vorübergehenden Vorstellungsreihen, kurz um Beziehungen der Dinge zu einem wandelbaren Teil unseres Wesens handelt, beurteilen wir das Schöne nach einem beständigen, allgemeingültigen Maßstabe, der nur durch eine ideale Ausgestaltung unseres geistigen Lebens gewonnen werden kann. Nur ein Mensch, der in diesem Sinne seine Bestimmung erfüllt, wird den wechselnden Eindrücken der Erscheinungen in Natur und Kunst nach ihrem wahren objektiven Werte gerecht werden. Die Auffassung des Schönen setzt also nicht bloß ein passives Aufnehmen von äußeren Reizen voraus, sondern erfordert eine Tätigkeit des Geistes, durch welche die mannigfachen Elemente in Form und Inhalt des betrachteten Objekts aufeinander bezogen, verglichen und zu einer Einheit verknüpft werden.

Es fragt sich nun, in welcher Weise die verschiedenen Objekte den Anforderungen gerecht werden können, die der idealen Grundstimmung des Beurteilers entsprechen. Wenn sich in den Eigenschaften, Verhältnissen

[1]) Kritik der Urteilskraft. Teil I. § 9. Ausg. v. Kehrbach. Leipzig.

[2]) Geschichte der Aesthetik S. 65.

und Beziehungen des Gegenstandes, in den mannigfachen Formen seiner Erscheinung ein Gegenbild zu den Bewegungen unseres eigenen inneren Lebens darbietet, so wird diese eigenartige Harmonie zwischen Subjekt und Objekt den Eindruck des Schönen hervorrufen. „Solche Beweggründe", sagt Lotze in seiner Abhandlung über den Begriff der Schönheit, „werden an sich den Geist verleiten, zunächst das, als das ihm Aehnliche, schön zu finden, in dessen Zusammenhangsweisen er die nämliche Stetigkeit oder Zerrissenheit, die nämliche Weichheit oder Strenge, Flüchtigkeit oder in sich zurückkehrende Erinnerung, dieselbe Raschheit oder zögernde Entwicklung der Uebergänge wahrnimmt, die dem Ablauf seiner eigenen Vorstellungen, Gefühle und Bestrebungen eigentümlich sind"[3]).

Hierauf beruht es nun auch, daß alle Künste die Darstellung derartiger Bewegungsformen im Objekt als Mittel benutzen, um die Erinnerung an entsprechende Seelenzustände und die mit ihnen verbundenen Wertgefühle wachzurufen.

Eine Brücke von diesem inneren Zusammenhang unseres Vorstellungs- und Gefühlsverlaufs zu der sinnlichen Darstellung desselben findet Lotze in der angeborenen Anlage zu einem System von physischen Ausdrucksbewegungen. Jede innere Regung begleiten wir willkürlich oder unwillkürlich mit bestimmten eigenartigen Bewegungen unseres Körpers, und in jeder anschaulich dargebotenen Erscheinung, die ähnliche Bewegungsformen aufweist, erkennen wir unmittelbar den Ausdruck der Gemütserregungen, die sich in unserem eigenen psychophysischen Organismus in dieser Weise ausprägen.

Bei der Ausdeutung räumlicher Gestaltungen spielt dieser Zusammenhang der äußeren und inneren Erscheinungswelt, wie Lotze an zahlreichen Beispielen nachgewiesen hat[4]), eine entscheidende Rolle. Nicht minder charakteristisch aber geben sich die Zustände unseres Gemütes durch den Ton der Stimme kund. Obwohl die Laute des Schmerzes und der Freude weit weniger als die Bewegungen der Glieder geeignet sind, auf bestimmte Gegenstände und Handlungen hinzudeuten, erscheinen sie doch als Ausdruck innerer Erlebnisse reicher als jedes andere Mittel zu gegenseitiger Verständigung. „Denn wie ein photographisches Bild der eigene Abdruck der

[3]) Kleine Schriften Bd. I. S. 298.

[4]) Mikr. II. 192 ff. Gesch. der Aesth. S. 80 - 81. Kl. Schr. II. 266.

Gestalt ist, so gibt die Stimme mit der Höhe, dem eigentümlichen Timbre, dem Grade ihrer Stetigkeit, Anspannung und Stärke unmittelbar die örbare Abbildung der unzähligen kleinen und fein verknüpften Eindrücke, mit welchen Bewegung des Gemütes auf die beweglichen Massen des Körpers fällt"[5]).

Hierdurch ist nun die Möglichkeit gegeben, auch in den Tonverbindungen der Musik die Stimmungen wiederzufinden, als deren angemessener Ausdruck sie für unseren Organismus erscheinen. „In den Verschlingungen der Klänge findet jeder sein Gemüt wieder und überschaut seine Bewegungen. Schwerlich geschehe dies, triebe nicht eine Vorherbestimmung unserer leiblichen Einrichtung uns an, durch Laute unseren Gefühlen einen an sich unnützen äußeren Ausdruck zu geben. Mit den Klängen und ihrem Wechsel verknüpft sich so die Erinnerung an Uebergänge in Größe und Art der Strebungen und Gefühle, durch die getrieben wir dieselben Laute bilden würden. Ja, selbst das Andenken an das Maß und die Anspannung leiblicher Tätigkeit in der Hervorbringung der Töne lehrt uns in diesen selbst und ihrer Höhe und Tiefe eine Andeutung größerer oder geringerer Kraft, mutigeren oder nachlassenderen Strebens zu suchen"[6]).

So bildet das leibliche Leben, indem es mit Notwendigkeit dazu führt, innere Vorgänge durch äußere Bewegungen auszudrücken, die Grundlage zum Verständnis sinnlicher Formen und Gestalten. Andererseits sind auch geistige Werte nur in der Weise darstellbar, daß die konkreten sinnlichen Anschauungen reproduziert werden, in denen uns ihre Verwirklichung zum Bewußtsein kommt. Soweit wir aber überhaupt Werte wahrnehmen, handeln wir, wie Lotze ausdrücklich hervorhebt, unter der Herrschaft unserer sittlichen Bestimmung, die dem Gefüge unserer Vorstellungen und Strebungen einen ganz bestimmten, feststehenden Charakter verleiht. Hierin glaubt der Philosoph den allgemeingiltigen Maßstab gefunden zu haben, nach welchem wir das Schöne beurteilen: Schön ist also dasjenige, dessen Eindruck mit dem unserer sittlichen Bestimmung entsprechenden Ablauf der Vorstellungen und Strebungen übereinstimmt.

Man könnte hier den Einwand erheben, daß ein solcher Gemütszustand doch immer nur als Ideal oder

---

[5]) Mikrokosmos, Bd. II. S. 214.

[6]) Kleine Schriften Bd. I. S. 300.

als in unendlicher Annäherung zu erreichendes Ziel der Entwicklung gelten könne, als empirischer Maßstab aber nicht in Betracht komme. — Es ist unzweifelhaft, daß auch Lotze selbst eine tatsächliche allgemeine Gleichheit in der ästhetischen Beurteilung nicht nachweisen zu können glaubte[7]). Nur in dem Maße wie unsere jeweilige Gemütslage dem Ideal geistiger Entwicklung entspricht, werden wir befähigt sein, ein allgemeingiltiges Urteil abzugeben.

Neben den erwähnten leiblichen Dispositionen macht sich hier allerdings eine angeborene Uebereinstimmung der menschlichen Geistesanlage geltend, ferner aber auch eine allmählich zur Entfaltung gelangende eigentümliche Neigung und Färbung des inneren Lebens, die nach Lotze's Meinung selbst schon dem Gebiete freier Schönheit angehört. Die richtige Beurteilung des Schönen setzt indessen mehr voraus als die des Guten. Sie erfordert eine gewisse Beweglichkeit der Einbildungskraft, die auch in der Verhüllung äußerer sinnlicher Gestalten und Begebenheiten mit feinfühlender Erkenntnis das Wertvolle herauszufinden vermag.

Es schwebt unserem Philosophen ein Mensch vor, der seine Stellung in der Welt und ihrer Ordnung begreift und dieser Erkenntnis gemäß auch die Beurteilung derjenigen Verhältnisse und Ereignisse zu gestalten strebt, die nicht in den engeren Kreis der unmittelbaren Pflichtgebote fallen. Diese bewußte Stellungnahme des Geistes zu dem Ganzen der Wirklichkeit äußert sich vor allem in einer gewissen „Gerechtigkeit" des Wertgefühls, einem Achtgeben auf das, „was in den Ereignissen und im Seienden lebt und webt und einem späteren Ziele entgegenreift"[8]).

Sowohl der schaffende Geist des Künstlers, wie der rezeptive des Beschauers soll die Fähigkeit haben, „den Widerschein des Sittlichen im Seienden" aufzufassen. Nicht allein dasjenige erscheint uns schön, was in uns durch seine Gestalt die Erinnerung an sittliche Handlungen erweckt, sondern auch das, was ein durchdringendes Walten natürlicher Kräfte und eine höheren Gesetzen oder seiner eigenen Natur treue Entwicklung darstellt.

Wenn wir eine Mannigfaltigkeit äußerer Erscheinungen auf einen einheitlichen Zweck oder Ursprung, auf

[7]) Kleine Schriften Bd. I. S. 296—97.

[8]) Kleine Schriften Bd. I. S. 302.

ein wertvolles Ganzes beziehen, dessen Bestandteile sie bilden, so liegt hierin eine der Grundbedingungen ästhetischer Beurteilung, die Lotze mehrfach hervorhebt. Er weist aber auch darauf hin, daß es in der Natur des Schönen liegt, diesen Wertgehalt der Gestalten und Formverbindungen nicht unmittelbar auszusprechen, sondern nur anzudeuten, und daß wir oft auch an dem bloßen Spiel der Formen Freude empfinden, ohne daß ein bestimmter Inhalt in ihnen angegeben ist.

Wir verknüpfen dann unwillkürlich mit solchen Formen die Vorstellung der Ausdrucksfähigkeit für eine große Reihe wertvoller Gedankeninhalte, die wir bei anderen Gelegenheiten mit ihnen vereinigt fanden. So hat besonders in dem Reiche der Klänge der Geist des Menschen eine Fülle an sich noch gestaltloser Mittel zusammengebracht, in denen doch eine unendliche Gestaltungsmöglichkeit liegt. Die Musik bemächtigt sich derselben oft in spielender Weise, ohne einen bestimmt begrenzten Darstellungszweck zu offenbaren. Schon wenn sie z. B. im Beginn eines Liedes einige vorbereitende Akkorde erklingen läßt, fühlen wir uns in eine Welt von Tönen versetzt, „die geordnet schlummernd einer Unermeßlichkeit reichen Ausdrucks entgegenharren“[9]).

Lotze ist freilich weit davon entfernt, das hier speziell hervorgehobene Gebiet des freien Spiels der Formen als einzigen Gegenstand einer rein ästhetischen Beurteilung zu betrachten, wie dies Kant getan hatte[10]). Schönheit in vollem Sinne ist vielmehr nur da vorhanden, wo sich ein wertvoller Inhalt mit einer ihm durchaus entsprechenden Form verknüpft. Wer diesen Wertgehalt der Wirklichkeit erfassen will, muß von den rein subjektiven, individuellen Bestimmungsgründen unseres Wertgefühls absehen und sich in das Wesen der Objekte hineinversenken. „Hängen wir dem Gedanken der Schönheit nach, so meinen wir, in ihr das zu erfassen, was als eigentlich belebender Kern das Seiende durchdringt“[11]).

In der Natur der Dinge müssen also die Bedingungen gegeben sein, aus denen sich für uns der Eindruck des Schönen ergibt. Nur diejenigen Erscheinungen haben für uns ästhetischen Wert, in denen sich lebendige Kräfte kundtun, deren innere Regsamkeit wir mitfühlend nach-

---

[9]) Kleine Schriften Bd. I. S. 322.

[10]) Kritik der Urteilskraft S. 76. ff.

[11]) Kleine Schriften Bd. I. S. 307.

zugenießen vermögen. In dem Wirken dieser Kräfte aber muß die Idee hervortreten, die Wesen und Entwicklung der Dinge bestimmt.

Lotze führt nun alle diese konkreten Ideen oder objektiven Werte auf eine einzige alles belebende Zweckidee zurück, die den eigentlichen Sinn des Weltgeschehens darstellt, nämlich die Idee des Guten. Die ganze Mannigfaltigkeit der Daseinsformen in der endlichen Welt und die Gesamtheit der Naturgesetze, denen sie unterworfen sind, steht dieser Idee als Mittel ihrer Verwirklichung zur Verfügung, aber nicht immer kommt sie mit völliger Reinheit in den unserer menschlichen Anschauung zugänglichen Erscheinungen zum Durchbruch.

Lotze sucht dies dadurch zu erklären, daß sich die von der ideellen Zweckbeziehung unabhängigen Eigenschaften oder Kräfte der Dinge nur selten, nur in besonders glücklichen Fällen, in ihrer ganzen Gestaltung jenem höchsten Gedanken anpassen, dessen Verwirklichung sie nach ihrer besonderen Natur und nach dem Gebot der allgemeinen Gesetze des Naturzusammenhangs zu dienen bestimmt sind. Wo aber eine solche völlige Durchdringung der Wirklichkeitselemente durch die Idee zutage tritt, da finden wir überall den beglückenden Genuß der Schönheit.

Der Zwiespalt zwischen dem Seienden und Seinsollenden, der in zahllosen anderen Erscheinungen hervortritt, ist hier vollkommen aufgehoben und versöhnt. Was dem innersten Bedürfnis unseres Geistes entspricht, das sehen wir sich in einer scheinbar von der Idee unabhängigen Welt anschaulich verwirklichen. Wie ein aus sich selbst quellender Trieb der Entwicklung entfaltet sich das Schöne in der Natur als ein anscheinend zweckloses, freies Gebilde und zwar stets in der Weise, daß wir einen kaum erwarteten wunderbaren Einklang von Inhalt und Form vorfinden. Denselben Eindruck empfangen wir, wenn es einem Künstler gelingt, mit dem ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmaterial die Idee seines Werkes in vollendeter Klarheit zur Darstellung zu bringen, so daß diese künstlich geschaffene Wirkung als eine uns unmittelbar ergreifende Versöhnung des sonst herrschenden Widerspruchs zwischen Stoff und Idee erscheint.

Aus solchen Eindrücken gewinnen wir die gefühlsmäßig begründete Ueberzeugung, daß diese Welt der äußeren Dinge in letzter Linie dazu bestimmt ist, geistigen Wirkungen unterworfen zu sein. Wenn sich je-

der Gedanke oder Zweck widerstandslos von selbst verwirklichte, so würde nach Lotze's Meinung die Wahrnehmung der Schönheit kaum möglich sein. Da aber stets die Gefahr besteht, daß die Realisierung des Wertvollen auf Widerstände und Hemmungen stößt, die in der selbständigen Entwicklung der natürlichen Kräfte und Stoffe begründet sind, so erscheint uns die in dem Natur- und Kunstschönen hervortretende vollkommene Uebereinstimmung von Idee und Wirklichkeit als ein beglückendes Ereignis von höchster Bedeutung.

Die einfache Tatsache, daß in einzelnen schönen Erscheinungen der ganze Mechanismus der Verwirklichungsmittel von dem zweckvollen Inhalt durchdrungen ist, ruft in uns die Ahnung, ja die Gewißheit hervor, daß diese Harmonie zwischen der Welt der Werte und der Welt der Formen keine zufällige ist, sondern das notwendige allgemeine Ergebnis einer einheitlichen Weltordnung. Indem sich die von uns wahrgenommene Einzelerscheinung an ihrer besonderen Stelle in den Zusammenhang des Weltganzen einordnet, offenbart sie uns einen Teil ihres ewigen Urgrundes, der alles Seiende und Seinsollende in sich vereinigt.

Hierin liegt der tiefste metaphysische Gedanke der Lotze'schen Aesthetik. Schönheit im höchsten Sinne findet er da, wo uns diese innere Einheit des kosmischen Geschehens in anschaulicher Klarheit zum Bewußtsein kommt. „Die Schönheit an sich ist weder ein eigentümlich Seiendes, das als verhüllter Kern von der Schale der Dinge abgelöst werden könnte, noch eine Eigenschaft, die dem Verschiedenartigsten mit immer gleicher Anknüpfbarkeit sich darböte, sondern sie ist der Sinn des ganzen Weltalls mit aller seiner Seligkeit zur Erscheinung plötzlich kommend an irgend einem Einzelnen, das durch sprechende Züge sich entschieden in den Zusammenhang dieser Welt einreiht und allseitig durch leise, aber der Ahnung wenigstens erkennbare Beziehungen die Gesamtheit der Fülle und des Reichtums anklingt, dessen einer Teil es selbst ist. Und ebenso wesentlich als der Schönheit dieser das Ganze umfassende Wert ist, ist ja auch dieses Eingehen in das Einzelne, das der größte, am schwersten zu überwindende Feind des Gedankens ist"[12]).

In den mannigfachsten Formen und Abstufungen kommt diese Idee der Schönheit in Natur und

[12]) Kleine Schriften Bd. I. S. 333—34.

Kunst zum Ausdruck. Die Welt der Kunst entsteht in dem Moment, wo die Anschauung des Naturschönen in eine schöpferische Darstellung und Fortbildung umschlägt, aber sie bleibt an das von der Natur gebotene Vorbild stets bis zu einem gewissen Grade gebunden. Somit erscheint die Kunst in allen ihren Schöpfungen als „Abglanz und Widerschein der innerlich erlebten Natur“[13]).

Der Künstler stellt Gestalten oder Ereignisse dar, indem er sich in die Richtung der Kraft versetzt, die sie erzeugte, und führt uns so in ihr Inneres ein. Er erfaßt also, wie Matagrin in seinem „Essai sur L'Esthetique De Lotze“[14]) zutreffend ausführt, den schöpferischen Gedanken, von dem die Natur beherrscht ist oder zu dem sie hinstrebt. „Die Kunst muß daher auf der einen Seite realistisch sein, d. h. von den Daten der Erfahrung ausgehen, auf der anderen idealistisch, da die Natur nicht immer alles das ist, was sie sein möchte; ferner besteht ihr Nutzen darin, daß sie uns dazu verhilft, das Wesen der Dinge zu erfassen.| Sie bietet also keineswegs eine bloße Nachahmung der Natur, sondern stellt den ideellen Gehalt der Erscheinungen dar, indem sie „einzelnes, lebendig Wirkliches“ bildet. Daher sagt Lotze: „sie darf nicht selbst Natur sein, sondern nur freie Verwendung der Mittel, welche zum angemessenen Ausdruck eines Inneren allerdings die Natur im weitesten Sinne, die Ordnung der Dinge überhaupt, allein erfindet, die Freiheit dagegen nur benutzen soll“[15]).

Es ist also ein bewußtes freies Schaffen, worauf das Schöne in der Kunst beruht. Sie benutzt die von der Natur dargebotenen Ausdrucksmittel inneren Lebens, die in unserem Organismus begründet sind, aber sie beschränkt sich nicht auf die Darstellung menschlicher Gemütsbewegungen, sondern sucht die ganze unermeßliche Mannigfaltigkeit des Wirklichen oder des Weltgeschehens in seiner beglückenden Einheit und Harmonie zu erfassen. Jedes echte Kunstwerk greift aus der unzählbaren Fülle denkbarer Gestaltungen einzelne heraus, um sie auf diesem allgemeinen Hintergrunde des Weltbildes zu einem abgeschlossenen Ganzen verdichtet zur Anschauung zu bringen.

Die künstlerische Phantasie stellt aber nicht bloß die äußere Form aller Dinge, Verhältnisse und Ereig-

---

[13]) Ebenda S. 292.

[14]) S. 78. (Paris 1901).

[15]) Geschichte der Aesthetik S. 447.

nisse dar, wie sie sich dem ruhigen, leidenschaftslosen Beschauer zeigen, sondern sucht dem Werte derselben gerecht zu werden, sofern sie in der allgemeinen Ordnung des Weltinhalts einen bestimmten Platz einnehmen. Der Künstler muß daher die Fähigkeit haben, sich mit einer gewissen Empfänglichkeit und Feinfühligkeit des Gemüts in die Welt der Objekte hineinzuversetzen und die in ihnen wirkenden Kräfte nach dem Gewicht ihrer gegenseitigen Beziehungen zu erfassen, ohne sich durch zufällige individuelle Eindrücke in seinem Urteil beirren zu lassen.

Eine Vorstufe dieser künstlerischen Weltbetrachtung liegt, wie Lotze eingehend ausgeführt hat[16]), schon in der Tätigkeit der sich in jedem Menschen entwickelnden sinnlichen Einbildungskraft. Sie findet überall in dem Inhalt unserer Wahrnehmungen eine innere Gesetzmäßigkeit, eine von unserer Willkür unabhängige systematische Anordnung, die sie einerseits nachempfindet, andererseits aber auch bis zu einem gewissen Grade selbständig herzustellen oder herauszubilden bestrebt ist. Vor allem in den mannigfachen räumlichen und zeitlichen Formen der Empfindung bietet sich uns ein Bild wohlgegliederter qualitativer und quantitativer Einheit, wie dies insbesondere auch unsere Betrachtungen über das Tonmaterial gezeigt haben[17]).

Aus der fortgesetzten Vergleichung der verschiedenen Einzeleindrücke ergibt sich naturgemäß ihre Einfügung in bestimmte innerlich zusammenhängende Reihen oder Gruppen, von denen jede einen ihr eigentümlichen Maßstab des relativen Wertes ihrer Glieder oder Bestandteile enthält. Häufig sind diese Zusammenhänge in der ursprünglichen, von der Natur in regelloser Vielheit und Abwechslung dargebotenen Gestalt der Erscheinungen nicht ohne weiteres erkennbar, sondern durch allerhand störende Nebenwirkungen verdunkelt. Es bedarf daher schon auf diesem Gebiet einer das Wertvolle und Wesentliche hervorhebenden Beurteilung des Betrachters, welche Lotze mit Recht als eine Art Vorbedingung der idealisierenden Objektivierung des Erlebten bezeichnet hat, die zu den charakteristischen Leistungen der produktiven Phantasie des schaffenden Künstlers in erster Linie gerechnet wird.

Um ein lebensvolles Bild der Wirklichkeit zu geben, muß der Künstler manches Gleichzeitige und Neben-

[16]) Mikrokosmus. II. Buch 5. Kap. II.

[17]) S. o. Seite 33 ff.

sächliche in dem natürlichen Verlauf des Geschehens zurücktreten lassen und demgegenüber das Typische und das Eigenartige der Objekte herausarbeiten, die in ihnen wirkende Zweckidee zur Erscheinung bringen und sie so zu verstehen suchen, wie sie ihrer inneren Bestimmung nach sein sollen.

„Diese Idealisierung des Geschehenden ist die gemeinsame Aufgabe aller Künste; sie alle lassen von dem empirischen Gehalt des Darzustellenden viel Züge hinweg, welche den reinen Gehalt eines in ihm vorhandenen ästhetischen wirksamen Verhältnisses nur verdunkeln würden. Während indessen die Poesie imstande ist, ihrem Ausdrucke dieses Gehaltes noch eine breite realistische Unterlage in der Zeichnung bestimmter, mit Namen zu nennenden Gebilde der Wirklichkeit und ihrer anschaulichen Beziehungen zu lassen, tut die „Musik“ noch einen weiteren Schritt zurück; die läßt uns den Wert bestimmter Formen des Geschehens unmittelbarer empfinden, indem sie als Elemente, zwischen denen es sich ereignet, nur Töne benutzt, in denen keine Verbildlichung irgend einer bestimmten Wirklichkeit liegt“[18]).

Um diese für Lotze's Auffassung der Tonwelt ungemein wichtige Aeußerung zu verstehen, müssen wir uns in Erinnerung rufen, was der Philosoph über die allmähliche historische Entwicklung unseres Tonsystems gesagt hat. Es handelt sich hier keineswegs um ein von der Natur gegebenes, unverarbeitetes Darstellungsmaterial, wie es andere Künste vorfinden, sondern um ein mit zweckbewußter Tätigkeit ausgestaltetes und ausgewähltes. Daher kann man mit Lotze die ganze musikalisch gegliederte Tonwelt sehr wohl als das Ergebnis eines Idealisierungsprozesses bezeichnen: „Weder reine Töne, noch genaue Intervalle führt uns die Natur häufig vor; sie sind Gebilde, zu denen erst die menschliche Phantasie den wahrgenommenen Empfindungsinhalt verklärt, Formen, nach denen dieser sich als nach seiner Wahrheit zu sehnen schien, ohne sie außerhalb des Geistes erreichen zu können“[19]).

Es ist aber keineswegs eine unwirkliche Scheinwelt, welche durch diese idealisierende Verwendung der Klänge im musikalischen Kunstwerk entsteht. Denn das Tonmaterial ist den Klängen der Natur entnommen, die

[18]) Geschichte der Aesthetik S. 484.

[19]) Ebenda S. 451.

uns nach Lotze's Ueberzeugung einen Einblick in das innerste lebendige Wesen der Wirklichkeit gewähren[20]). Der schaffende Künstler ordnet diese Klänge nach der Wahlverwandtschaft ihrer Gattung und benutzt sie nicht nur zum Ausdruck menschlicher Gemütsbewegungen, sondern auch zur Schilderung alles außermenschlichen Wirkens und Geschehens. Freilich reproduziert die Musik nicht den konkreten Inhalt der Erscheinungen und ihre bestimmten Veranlassungen, aber sie gibt den Rhythmus ihres Ablaufs und die Beziehungsformen der tätigen Kräfte wieder, aus denen sie hervorgehen.

In diesem Sinne bildet die Tonwelt ein Gegenbild der schaffenden, nicht der geschaffenen Natur. Es ist daher kein Widerspruch, wenn Lotze der Musik die Fähigkeit abspricht, irgend eine bestimmte Wirklichkeit darzustellen, und ihr doch andererseits die Aufgabe zuschreibt, ein vollständiges Weltbild zur Anschauung zu bringen. Sie kann niemals den Versuch unternehmen, einzelne Erscheinungen in fertiger abgeschlossener Gestalt, einzelne Gattungen von Geschöpfen in ihrer bestimmten physischen Organisation zu beschreiben oder zu schildern, aber sie vermag die allgemeine Regsamkeit des Lebens in der Natur in dem großen harmonischen Zusammenhang zu erfassen, in welchem alle diese mannigfachen Elemente des Wirklichen zur Einheit verbunden sind. Denn die Welt stellt nicht eine regellose Anhäufung von Formen dar, in denen zufällig hervortretende Inhalte ihren Ausdruck finden, sondern sie beruht auf einem großen, allumfassenden Plane, einer einheitlichen Idee, welche die gesamte vielgestaltige Wirklichkeit beherrscht[21]).

Aus diesem Zusammenhange des Weltgeschehens erklärt sich die durchgängige Uebereinstimmung, die allgemeine „Verwandtschaft, Vergleichbarkeit und Beziehbarkeit aller Formen und Inhalte"[22]), die jene höchste Idee zu ihrer Entfaltung benutzt. Die unerläßlichen formalen Vorbedingungen für diese Verwirklichung des Wertvollen findet Lotze in den allgemeinen Beziehungsformen, durch welche die Elemente des geistigen Lebens zu einer Gesamtwirkung verknüpft werden. Als Beispiele solcher intellektuellen Verhältnisse führt er an: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Konsequenz und Kontrast, Span-

[20]) Mikrokosmos Bd. I. S. 389.
[21]) Geschichte der Aesthetik S. 184.
[22]) Ebenda S. 417.

nung und Lösung, Erwartung und Ueberraschung, Gleichheit und Gegensatz[23]).

Wie alle übrigen Künste, so muß auch die Musik diese Formen des geistigen Verhaltens in ihrem rhythmischen Ablauf wiedergeben. Sie kann dies allerdings nur mit Hilfe einer symbolischen Uebertragung in entsprechende Tonfiguren, welche durch die Form ihrer Verknüpfung die Erinnerung an jene intellektuellen Verhältnisformen hervorrufen. Ihren ästhetischen Wert erhalten diese Analogien zwischen dem sinnlichen Anschauungsmaterial der Musik und den Zusammenhängen des geistigen Lebens vor allem dadurch, daß sie uns die allgemeinen Beziehungen des Mannigfaltigen vorführen, in deren gemeinsamer, aber unendlich bildsamer Form alles sich entwickelt, was im Laufe des äußeren und inneren Lebens für unser Gemüt von Wert ist[24]). Ihre Figuren erscheinen schön, indem sie der Phantasie die Erinnerung unzähliger Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens, in denselben Formen der Entwicklung auftraten und nur in ihnen denkbar sind. Der Eindruck des musikalisch Schönen beruht also auf den assoziativ herbeigeführten Wertgefühlen, deren Art und Aufeinanderfolge durch die rhythmische Dynamik der Töne bestimmt ist. Das Darstellungsmaterial der Musik, die Töne, die an sich wortlos und gestaltlos, aber nicht ohne eine gewisse Zeitdauer vorstellbar sind, eignet sich vorzüglich zum Ausdruck eines inneren geistigen Lebens von nie ruhender beständiger Tätigkeit.

Mehr als jede andere Sinnesempfindung sind die Tonempfindungen einer fein differenzierten Abstufung nach Stärke und Dauer fähig. In ihren Höhen- und Tiefenunterschieden geben sie uns die lebhafteste Anschauung einer ganz eigenartigen, qualitativ abgestuften psychischen Energie. Trotz ihrer großen Mannigfaltigkeit aber sind sie streng gegliedert und in einer deutlich geordneten Skala vollkommen nach ihren Relationen bestimmt, und trotz des geradlinigen Fortschritts von der Tiefe zur Höhe bieten sich eigentümliche harmonische Wahlverwandtschaften für die Verbindung entlegener Punkte der Skala, die einander näher stehen als unmittelbar sich folgende Töne.

So finden wir hier eine qualitative Mannigfaltigkeit von Elementen, die ungeachtet ihrer Verschiedenartigkeit

[23]) Ebenda S. 323.

[24]) Geschichte der Aesthetik S. 486.

doch zueinander in Beziehung stehen. Jede Tonfolge, indem sie irgend einer Tonart angehört und nur nach bestimmten Gesetzen in eine andere übergehen kann, symbolisiert uns auf diese Weise das Wesen jeder Entwicklung überhaupt, die individuelle lebendige Kraft, die ihrer eigenen Eingebung folgt, und die allgemeine Gesetzlichkeit, der sie nicht entgeht, an deren beständiger Gegenwart sie aber zugleich ihre sicheren Stützen bei jeder neuen Wendung findet, die sie versucht.

Durch den physiologischen Zusammenhang der Tonempfindungen mit unseren sinnlichen Gefühlen ist nun auch die Grundlage für die Verknüpfung der durch die Kunst geschaffenen bedeutungsvollen Gestaltungen des Tonreichs mit lebhaften ästhetischen Gefühlen gegeben. Allerdings kann die Musik weder konkrete Ereignisse noch bestimmte Gegenstände darstellen, sie bietet uns vielmehr nur Figuren von Tönen, aber wir übertragen auf diese Figuren den Gefühlswert, den für uns der Inhalt hat, an den sie erinnern, und auf dieser Symbolik beruht der Eindruck des musikalisch Schönen.

Wir haben bereits bei der Erklärung der Konsonanzen und Dissonanzen gezeigt, in welcher Weise Lotze sich diese eigenartige Verschmelzung der mit den Tonverhältnissen verbundenen sinnlichen Gefühle und der sich an die intellektuellen Verhältnisformen anknüpfenden ästhetischen Gefühle gedacht hat[25]). Es liegt hier ein komplizierter Mechanismus von Vorstellungs- und Gefühlsassoziationen vor, dessen psychologische Zergliederung keineswegs leicht ist. Auch Lotze selbst hat nur einzelne Hindeutungen auf diese Zusammenhänge gegeben und im übrigen auf die Notwendigkeit einer erschöpfenden Spezialuntersuchung hingewiesen[26]). Er hat aber diesen Gedankenkreis in seinen historischen und systematischen Untersuchungen so scharf hervorgehoben, daß seine Bedeutung für die Erklärung des Schönen in der Musik ganz unverkennbar ist.

In der Betonung des Symbolischen als eines wesentlichen Faktors im ästhetischen Urteil dürfte sich Lotze an Schelling angeschlossen haben, ohne jedoch dessen Ausführungen über die Deutung der Klänge bis ins Einzelne zu folgen[27]). Schelling hatte der Kunst die Aufgabe zugewiesen, die innere ideelle Einheit der mannigfachen Elemente des Wirklichen in dem höchsten

---

[25]) Siehe oben S. 59 und S. 69—73.

[26]) Geschichte der Aesthetik S. 320—21.

[27]) Vergl. die Kritik Lotzes, ebenda, S. 125. ff. u. 269.

Urgrunde zu zeigen, der alles Endliche mit seiner ewigen Regsamkeit durchdringt. Insofern hatte er jede Kunst als „symbolisch" bezeichnet, weil eben das Wesen des Symbols darin besteht, daß das Allgemeine und das Besondere zu völliger Einheit verschmelzen. Nicht eine willkürliche subjektive Auffassung, sondern nur eine dem Wesen der sinnlichen Erscheinungen gerecht werdende objektive Deutung ihres Gehalts, ihrer Bildung und ihrer Form in dem Zusammenhange des Weltplanes kann dem allgemeingiltigen Urteil des idealen Geistes in uns entsprechen. Deshalb ist es von Wert, „alle jene formalen Eigenschaften der Konsequenz, der Einheit in der Vielheit, des Reichtums in der Einheit, auf welcher tatsächlich unser ästhetisches Gefühl ruht, zugleich als die Formen wiederzuerkennen, die sich der ewige Weltinhalt um deswillen gibt, was er ist"; — mit diesen Worten hat Lotze selbst den idealistischen Gedankenkreis Schellings als wertvoll anerkannt, aber in der weiteren, vorwiegend induktiven Begründung jener symbolischen Ansicht und in der speziellen Anwendung auf die Musik unterscheidet er sich von seinem großen Vorläufer.

Eine kurze Darstellung seiner Anschauungen über das Symbolische in der Kunst gibt Lotze in § 10—13 der „Grundzüge der Aesthetik". Wertvolle Ergänzungen und Erläuterungen dieser Lotze'schen Ideen bietet die im Jahre 1876 erschienene Abhandlung von Johannes Volkelt „Der Symbolbegriff in der neusten Aesthetik". Die verschiedenen Stadien des Symbolisierungsprozesses, die Volkelt unterscheidet, lassen sich auch in dem Gedankengange Lotze's verfolgen, wie der Verfasser speziell an dem Beispiel der Deutung von Raumfiguren zeigt. Auf die Symbolik der Tonwelt ist Volkelt leider nicht genauer eingegangen, obwohl sich hier ganz analoge Gedankenreihen Lotze's nachweisen lassen. Er hebt nur hervor, daß sich in den Klängen etwas allgemein Menschliches, gleichsam eine Naturwahrheit auf geistigem Gebiete darstelle, lehnt es aber ab, den Ausdruck ethischer Werte in der Musik zu suchen. Allerdings sei Lotze, indem er das inhaltlich Schöne unter der Form des sittlichen Geistes aufgefaßt habe, der Wahrheit unendlich viel näher gekommen, als etwa der formalistische Standpunkt, aber es liege doch in seiner engen Verknüpfung der Begriffe des Guten und Schönen eine gewisse Einseitigkeit und die Gefahr einer dualistischen Trennung der wohlgefälligen Formen von dem wertvollen Inhalte, der hier der Kunst zugeschrieben wird.

Zum Teil beruht diese Kritik Volkelt's auf dem Mißverständnis eines Satzes, in welchem Lotze nicht seine eigene Meinung, sondern die Ansicht Sulzers zum Ausdruck bringen wollte, nämlich, „daß die als abstufbar gedachte Schönheit durch ein Produkt aus der Wohlgefälligkeit der Formen in den Wert des in ihr niedergelegten Inhaltes gemessen werde“[28]). Wahrscheinlich hätte Lotze gegen die von Volkelt hervorgehobene Einheit von Inhalt und Form des Schönen durchaus keinen Einwand gemacht und selbst für die eigenartige Definition Volkelt's: „Schönheit ist Inhalt, der schlechthin Form geworden ist“, könnten wir manche Ausführungen unseres Philosophen als Beweissätze anführen[29]).

In der Schilderung des idealen Geistes, in welchem der Maßstab für jedes ästhetische Urteil zu suchen ist, kommt Lotze dem von seinem Kritiker geforderten Prinzip sehr nahe, eine eigentümliche Gestaltung des menschlich Wahren als Grundlage aller ästhetischen Werturteile anzunehmen. Er betrachtet aber die Werte, die den eigentlichen Inhalt der schönen Formen ausmachen, keineswegs unter dem engeren Gesichtspunkt einer durch sittliche Handlungen zu lösenden Aufgabe, wie dies Volkelt anzunehmen scheint, sondern als den allgemeingiltigen, sich überall verwirklichenden Sinn alles Weltgeschehens und alles künstlerischen Schaffens, und nur in diesem Sinne können wir auch die im folgenden näher auszuführenden Gedanken Lotze's über die allgemeine Aufgabe der Musik verstehen, die sich trotz mannigfacher Anklänge an ethische Werturteile doch durchaus innerhalb des Kreises ästhetischer Wertungen bewegen.

Richtig ist allerdings, daß Lotze alle in der Kunst darzustellenden Werte auf den einen, höchsten Wert des Guten zurückführt, in welchem er die einheitliche Zweckidee erkennt, die als bewegende Kraft die ganze Wirklichkeit beherrscht. Aus dieser allgemeinen Idee gehen nach seiner Meinung die besonderen oder konkreten Ideen hervor, welche die spezielle Aufgabe oder Bestimmung der in den Erscheinungen wirkenden inneren geistigen Kräfte darstellen, also zugleich ihre relative Bedeutung für das Weltganze zum Ausdruck bringen.

Wenn Lotze speziell der Musik die Aufgabe zuweist, die Mannigfaltigkeit und Kraft der geistigen Reg-

---

[28]) Geschichte der Aesthetik, S. 28.

[29]) Ebenda, S. 107, S. 91ff., S. 101, S. 224.

samkeit zur Anschauung zu bringen, die sich in der Fülle des mannigfaltigen Lebens der Erscheinungen äußert, wenn er die Musik als eine unendliche Allegorie bezeichnet[30]), insofern sie durch ihre Tongestaltungen an unzählige Bilder des Geschehens und Strebens erinnert, so läßt sich diese eigenartige und bedeutende Auffassung nur aus den eben entwickelten Grundgedanken seiner philosophischen Weltanschauung erklären und verstehen.

Von diesem Ausgangspunkte hat er auch die folgende These aufgestellt, die seine Ansicht über die Bestimmung der Musik in der kürzesten und prägnantesten Form wiedergibt. Er fand sie „nicht in der Darstellung der wirklichen Natur oder irgend eines Teils derselben, sondern in der Vorführung aller jener ineinander greifenden formalen Beziehungen, welche die Bedingungen alles Daseins, alles Glückes und alles Wertes der Wirklichkeit sind; und diese Beziehungen waren vorzuführen an einem Materiale, welches sich zum Symbole jeder Tätigkeit, aber zum Abbilde keiner einzigen eignet"[31]).

Lotze entwickelt diese These im Anschluß an die Kritik eines noch heute viel gelesenen Werkes von Eduard Hanslick, in welchem mit einer gewissen Einseitigkeit der formalistische Standpunkt der Herbart-Zimmermann'schen Aesthetik vertreten war. Eine eingehende Rezension dieser Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst" (1. Aufl., Leipzig 1854) findet sich bereits in den Göttingischen gelehrten Anzeigen vom 5. resp. 7. Juli 1855 (Stück 106—8)[32]). In seiner Geschichte der Aesthetik (S. 479 ff.) hat Lotze den Inhalt dieser Kritik in verkürzter Form wiedergegeben und mit seinen allgemeinen musik-ästhetischen Darlegungen in Zusammenhang gebracht. Den Hauptgegenstand der Erörterung bildet hier die Frage, in welcher spezifischen Art sich die allgemeine Natur des Schönen in der Tonkunst verwirkliche, und inwieweit es als Aufgabe der musikalischen Komposition anzuerkennen sei, Gefühle in Tönen zu schildern oder überhaupt Gefühlswirkungen hervorzubringen.

Hanslick war zu dem Resultat gekommen, daß das Schöne in der Musik „unabhängig und unbedürftig eines

[30]) Göttingische gelehrte Anzeigen 1855, S. 1068.

[31]) Geschichte der Aesthetik, S. 496.

[32]) Einen unveränderten Abdruck dieser Rezension enthält der dritte Band der Kleinen Schriften in Abteilung I, S. 200—214. Leipzig 1891.

von außen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung" liege[33]). An die Darstellung eines bestimmten Inhalts denke der instrumentale Tonsetzer nicht. Die „tönend bewegten Formen" seien für ihn reiner „Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken"[33]). Es sei daher ein großer Fehler, wenn in zahlreichen älteren und neueren Schriften über Musikästhetik die Behauptung aufgestellt werde, daß es Zweck und Bestimmung der Tonkunst sei, Gefühle oder Gemütsbewegungen oder „schöne Empfindungen" zu erwecken; und nicht minder verfehlt sei die Anschauung, daß die Schilderung oder Wiedergabe von Gefühlen den eigentlichen Inhalt der Musik bilden solle.

Die Widerlegung der erstgenannten Behauptung hatte sich Hanslick sehr leicht gemacht[34]). Er erklärte kategorisch, das Schöne habe überhaupt keinen Zweck, denn es sei bloße Form, und wenn aus seiner Betrachtung angenehme Gefühle für den Betrachter entständen, so gingen diese das Schöne als solches nichts an. Das Schöne sei und bleibe schön, auch wenn es keine Gefühle erzeuge, ja, wenn es weder geschaut noch betrachtet werde.

Weit eingehender und sorgfältiger hatte sich Hanslick mit der Erörterung der zweiten Frage beschäftigt. Er suchte den Beweis zu führen, daß die Musik nicht imstande sei, den konkreten Inhalt bestimmter Gefühle oder Affekte in feststehenden Tonfolgen wiederzugeben. Denn einerseits ständen die Gefühle in der Seele nicht isoliert da, sondern seien stets mit Vorstellungen oder Begriffen verknüpft, zu deren Darstellung die Mittel der Tonkunst nicht ausreichten, andererseits könne dieselbe Tonfolge zum Ausdruck der verschiedensten Stimmungen verwandt werden. Es sei also unmöglich, eine gegebene Tonreihe ausschließlich auf ein bestimmtes wirkliches Gefühl zu deuten. Ihrem Inhalt nach unbestimmte Gefühle aber könne sie ebensowenig schildern, weil sich nur das künstlerisch darstellen lasse, was einer festen greifbaren Formung fähig sei.

Auf die Frage, was denn nun also die Musik von den Gefühlen darstellen könne, wenn nicht deren Inhalt, gibt Hanslick die Antwort: „Nur das Dynamische derselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark,

---

[33]) Vom Musikalisch Schönen, 8. Aufl., Leipzig 1891. S. 72ff.
[34]) Ebenda, S. 6ff.

schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst“[35]).

In dieser Betonung des dynamischen Charakters der musikalischen Ausdrucksmittel und ihres Zusammenhangs mit dem Ablauf von Gemütsbewegungen fand Lotze einen Berührungspunkt mit seinen eigenen Grundanschauungen und nahm daher Veranlassung, auf die Ausführungen Hanslick's trotz ihrer mannigfachen inneren Widersprüche genauer einzugehen.

Lotze billigt im allgemeinen die Polemik Hanslick's gegen die einseitige Betonung des rein Gefühlsmäßigen in der Musik, insofern sie in flache Empfindsamkeit ausartet, aber er hält es für verfehlt, die Wirkung auf das empfindende Subjekt als etwas völlig außerhalb des Gebiets der Tonkunst Liegendes zu bezeichnen und das Wesen des musikalisch Schönen lediglich in der objektiv gegebenen Gestaltung der Tonfiguren zu finden. Solange wir unter dem Schönen etwas verstehen, was wir schätzen, bewundern, verehren, werden wir auch zugestehen müssen, daß es zum Wesen des schönen Objekts gehört, nur für das Subjekt schön zu sein, daß uns also sein Wert nur im Gefühl gegenwärtig ist. Es ist daher unmöglich, bei der Beurteilung eines musikalischen Kunstwerks von den Gefühlen abzusehen, die es hervorruft, und es ist völlig undenkbar, bei der Zweckbestimmung des musikalischen Schaffens die Erweckung von Gefühlen auszuschließen. Wenn sich daher die formalistische Aesthetik (Zimmermann) dazu versteigt, eine Musik für möglich zu halten, bei der sich gar nichts fühlen ließe, so würde diese „nur zu sehr wissenschaftlichen Sätzen gleichen, bei denen sich Nichts denken läßt“[36]).

Hanslick war nun allerdings nicht so weit gegangen, das „intensive Gefühlsmoment“[37]), das in der Stimmung des schaffenden Künstlers und des nachempfindenden Hörers zum Ausdruck kommt, gänzlich in Abrede zu stellen, aber er betonte, daß die musikalischen Bestimmtheiten eines Tonstückes mit der durch dasselbe hervorgerufenen Gefühlsbewegung nicht in notwendigem Kausalzusammenhang stünden, da diese Stimmung „mit dem wechselnden Standpunkt unserer musikalischen Er-

---

[35]) Op. cit., S. 32.

[36]) Geschichte der Aesthetik, S. 482.

[37]) Vom Musikalisch Schönen, S. 160.

fahrungen und Eindrücke" wechsle[38]). Das Wesen des ästhetischen Eindrucks aber beruhe nicht auf diesen zufälligen, sekundären Wirkungen, sondern auf dem reinen Schauen der Phantasie, die zugleich das wesentliche Organ jeder künstlerischen Produktion sei.

Wie sich mit dieser Anschauung der von Hanslick selbst in fast wörtlichem Anklang an die Lotze'sche Rezension in einer späteren Vorrede seines Werkes ausgesprochene Satz verträgt, „daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird"[39]), wollen wir hier nicht weiter erörtern. Wichtiger ist, daß Lotze durch jene Behauptungen angeregt wurde, den trotz aller Relativität des subjektiven Eindrucks allgemeingiltigen Charakter unserer ästhetischen Werturteile hervorzuheben, insofern sie dem Maßstabe des idealen Geistes entsprechen, dessen dauernde Grundstimmung in einer freudigen Bejahung der harmonischen Weltordnung zum Ausdruck kommt.

Er erkennt eben darin die Aufgabe der Tonkunst, „das tiefe Glück auszudrücken, das in diesem Bau der Welt liegt, und von welchem die Lust jedes einzelnen empirischen Gefühls nur ein besonderer Widerschein ist"[40]). Allerdings sei die produktive und rezeptive Phantasie ein entscheidender Faktor bei der Gestaltung und Auffassung eines solchen Weltbildes, aber auf der reinen, interesselosen Anschauung könne unmöglich das Begeisternde und Erhebende des Kunstwerks beruhen. Man müsse vielmehr die Phantasie als jene feine bewegliche Urteilskraft des Gefühls bezeichnen, „die nicht wie das gleichgiltige Erkennen nur die Tatbestände von Eigenschaften, Verhältnissen und Beziehungen auffaßt, sondern in jedem dieser Gegenstände ihres Schauens zugleich seinen Wert mitempfindet, in jeder Form überhaupt das Glück oder Leid der Regsamkeit, welcher sie natürlich ist, unmittelbar gegenwärtig fühlt. In dieser Phantasie werden die Werke der Kunst geboren, welche die Welt der Werte in die Welt der Formen einführen, und sie ist ebenso das Organ des Verständnisses, durch das wir allein die äußerlichen Formen, mit denen alle Kunst spielt, auf jenes intensive Reich zurückzudeuten vermögen, in welchem unser eigenes Wesen seine wahre Heimat hat. Diesen beständigen Anteil des Gefühls zu leugnen, darf die Aesthetik uns

---

[38]) Ebenda, S. 15.
[39]) Op. cit. Vorwort der achten Aufl. S. VII (vergl. Rezension, S. 1055.
[40]) Geschichte der Aesthetik, S. 486.

nicht verführen; sie würde damit nur dies erlangen, daß das Reich des Schönen uns als eine gänzlich fremde Natur gegenüberstände, für die irgend ein Interesse zu hegen, kein Motiv in unserem eigenen Inneren läge"[41]).

Hiermit hat nun der Philosoph auch den Maßstab gewonnen, der ihn zur Beantwortung der zweiten von Hanslick aufgeworfenen Frage führt, inwieweit die Musik in ihren Tonfiguren Gemütsbewegungen zu schildern oder wenigstens ihre Dynamik darzustellen fähig und berufen sei. Lotze gibt ohne Bedenken zu, daß eine musikalische Beschreibung bestimmter, mit Namen zu nennender Gefühle oder Affekte ebensowenig möglich sei wie die direkte Nachahmung konkreter Erscheinungen. Er erkennt es als ein Verdienst Hanslick's an, die Unfähigkeit der Musik zur kenntlichen Darstellung empirischer Einzelheiten erwiesen zu haben. Er gibt ihm auch darin völlig Recht, daß die Tonkunst unmittelbar „nur das Dynamische der geschehenden Ereignisse, nur die Figuren ihres Geschehens" wiedergebe[42]), aber er bestreitet ebenso entschieden die Richtigkeit der von Hanslick aufgestellten These, daß die Musik keinen anderen Inhalt habe, als diese Dynamik und die unendlich mannigfachen Variationen ihrer Elemente. Denn alle diese Formen der Verknüpfung und Entwicklung von Tonreihen sind für uns nicht Selbstzweck, sondern erlangen nur dadurch ihren eigentümlichen Wert, daß sie die Erinnerung an bestimmte Güter erwecken, die sich in dem gleichen Rhythmus des Geschehens verwirklichen und durch ihn erkennbar sind. In der Erweckung dieser durch die Tonverhältnisse bedingten W e r t g e f ü h l e fand Lotze, wie wir bereits ausgeführt haben, den eigentlichen Zweck der Musik.

Indem die musikalische Darstellung die allgemeinen Verknüpfungsformen des Mannigfaltigen, in denen alle Werte des äußeren oder inneren Lebens zum Ausdruck kommen, hervorhebt, läßt sie nun allerdings nach Lotze's Meinung die empirische Bestimmtheit des Bewegten und Verknüpften völlig fallen, aber sie verzichtet deshalb doch nicht auf jede innere Beziehung zu menschlichen Gemütsbewegungen. „Indem die Musik die endlichen Veranlassungen verschweigt und verschweigen muß, von denen im Leben unsere einzelnen Gefühle ausgehen, sagt sie sich doch nicht von dem Gefühle überhaupt los, sondern sie idealisiert es in einer so eigentümlichen

[41]) Rezension, S. 1056.
[42]) Geschichte der Aesthetik, S. 487.

Weise, daß sie hierin von keiner anderen Kunst erreicht, noch weniger überboten wird“[43]).

Sie übermittelt uns freilich nicht das fertige Gefühl, sondern bietet nur die Bedingungen seiner Entstehung dar, indem sie uns die eigenartige Dynamik seines Verlaufs veranschaulicht. Es sind auch nicht die alltäglichen, wegen der Häufigkeit ihres Vorkommens mit bestimmten Namen belegten Einzelgefühle oder Affekte, um die es sich hier handelt, sondern vielmehr die allgemeinen Formen der Gemütsbewegung, die für sehr verschiedene, ja entgegengesetzte Einzelgefühle dieselben sein können, gewissermaßen die Temperamente der Seele, die durch den Rhythmus der Verknüpfung und Abwechslung der kleinsten Gemütserregungen in ganz bestimmter Weise charakterisiert sind.

Die mannigfachen Nebenumstände, die bei persönlichen Gefühlserlebnissen mitspielen, nämlich die zufällige individuelle Stellungnahme nach dem Nutzen oder Schaden für uns selbst, verdunkeln den objektiven Eigenwert der Verhältnisse, von denen sie erregt werden. „Der Schmerz um das Hinscheiden Geliebter empfindet selten rein den elegischen Inhalt des beklagten Ereignisses; er ist nicht bloß die Trauer um die Vergänglichkeit, sondern geschärft durch die Bitterkeit, daß wir es sind, die von diesem Wehe leiden, ... Die Lust eines Wiederfindens genießt ebenso selten rein das Glück, das in dieser anderen Form des Geschehens liegt; unzählige Einzelheiten, an denen einerseits seine Verwirklichung hängt, sind andererseits zugleich geschäftig, seine Würdigung durch leidenschaftliche Uebertreibung der gefundenen Befriedigung oder durch Nebenempfindungen beginnender Verlegenheiten zu verderben.

Von diesen Gefühlen, so wie sie aus bestimmten Veranlassungen heftig und in unreiner Vermischung entstehen, sollen wir im Leben unser Gemüt nicht hin und her werfen lassen; die Schönheit der Seele, mit welcher auch die Darstellungen der Kunst einstimmig sein sollen, besteht in jener Festigkeit, die von keinem einzelnen Eindrucke sich weiter hinreißen läßt, als die Gerechtigkeit gegen die übrige Gesamtheit des Weltinhalts gestattet, und in der Ueberwindung, den Inhalt des Geschehenden nach dem Werte zu schätzen, den er selbst in der allgemeinen Ordnung der Dinge hat, nicht nach dem Maße der Förderung oder Störung, die aus ihm

---

[43]) Geschichte der Aesthetik, S. 486.

für unsere persönliche Wohlfahrt entspringt“[44]).

Es ist nun die gemeinsame Aufgabe aller Künste, den reinen Stimmungsgehalt des Geschehenden in dieser Weise zu erfassen, aber keine Kunst vermag dies in so vollkommener Weise wie die Musik. Denn gerade durch ihre Unfähigkeit zur kenntlichen Darstellung empirischer Einzelheiten wird sie veranlaßt, sich auf die Wiedergabe der allgemeinen Figuren oder Verhältnisse alles Wirkens und Werdens zu beschränken. Sie versenkt sich durch eine Art Intuition in das Wirken der schaffenden und strebenden Kräfte, aus denen alle Einzelerscheinungen hervorgehen und empfindet zugleich den Schmerz und die Lust ihrer Tätigkeit. Sie fühlt „die Spannung der Einheit, die Lust unerschöpflicher Ausbreitung, die Bitterkeit der Gegensätze, die Seligkeit ihrer Ueberwindung“[45]).

Wenn sie menschliche Gemütsbewegungen darstellen will, so beschränkt sie sich auf die Wiedergabe ihres allgemeinen Verlaufes, ihrer typischen Entwicklungsformen. „Nicht die Gerechtigkeit, wohl aber die unverrückbare Konsequenz des Handelns, die ihr formelles Symbol ist, läßt sich musikalisch darstellen, nicht das bestimmte unablässige Streben des menschlichen Gemüts nach irgend einem Ziel, wohl aber der Wechsel von Anspannung und Ermüdung und die beständige Rückkehr zu demselben, sich doch immer steigernden Aufschwung; nicht Wohlwollen und Hoffnung, aber das nachgiebige Eingehen auf Umstände, die der ursprünglichen Richtung der Entwicklung fremdartig, nun doch harmonisch von ihr aufgenommen und verklärt werden“[46]).

Aber nicht allein auf diesen engeren Kreis des menschlichen Gemütslebens ist die musikalische Darstellung angewiesen, sie kommt vielmehr im weitesten Umfange dem Bedürfnis unseres Geistes entgegen, die Schranken des eigenen Wesens zu überfliegen, indem wir uns in das innere Leben anderer Geschöpfe hineinversetzen und die allgemeine Regsamkeit des Daseins nachfühlen, „wie sie, frei von jeder Beschränkung durch die unterscheidende Bildung einer besonderen Gattung, die Welt im Großen durchwogt“[47]).

Schon in seiner grundlegenden ästhetischen Ab-

---

[44]) Geschichte der Aesthetik, S. 483ff.
[45]) Ueber den Begriff der Schönheit, Kl. Schriften, Bd. I., S. 333.
[46]) Rezension, S. 1066—67.
[47]) Geschichte der Aesthetik, S. 484.

handlung „Ueber den Begriff der Schönheit“ ist Lotze diesem Gedanken nachgegangen und hat ihn in folgender Weise begründet: „Manches wertvolle Ereignis des inneren Lebens wird gewiß nur begriffen werden können, wo der Mensch nicht seiner selbst allein, sondern auch seiner bestimmten Stellung zu allem Aeußern mitgedenkt. Allein ebenso sehr, wie die scharfe Zeichnung unserer eigenen Gattung und die bestimmten Umrisse unserer Lebensverhältnisse uns eigentümliche Genüsse schaffen, ebenso hindern sie uns, mitzugenießen, was in fremdartigen Kreisen des Lebens sich gestalten mag. Wir wissen nicht, wie Fischen ist so wohlig auf dem Grund, und die eigene Färbung, die anderen Geschöpfen in ihrer bestimmten leiblichen Einrichtung den Gesichtskreis ihres Dichtens und Trachtens umzieht, ist uns undurchdringlich. Diesen Bann weiß die Musik zu lösen. Unfähig, wie sie ist, durch ihre allgemeinen Mittel ein bestimmtes Ereignis in bestimmter Umgebung zu malen, befreit sie uns andererseits von der Beschränktheit des Lebens, das durch Gattungsbegriffe unwiderruflich begrenzt ist, und in freier Schönheit lehrt sie uns die Seligkeit und den Schmerz kennen, wie beide als ein allgemeiner dahinschmelzender Geist alle Gebiete des Daseins durchwehen, und statt uns an die scharfkantig begrenzte Welt des Menschen zu binden, führt sie uns vielmehr unendlich wechselnd in das Leben alles Lebendigen, ja selbst in die dumpfen Bebungen des Bewußtlosen mitfühlend ein“[48]).

So weist uns jedes musikalische Kunstwerk gewissermaßen über sich selbst hinaus auf die Gesamtheit der Welt, in der die Beziehungspunkte für jene wirkenden Kräfte liegen, auf denen alles Leben in der Natur beruht, aber es greift doch zugleich „aus der unzählbaren Fülle denkbarer Gestaltungen . . . . . einzelne heraus und strebt, in sie den vollen Gehalt der Schönheit niederzulegen“[49]).

Freilich kann nun das Einzelne nur insofern zur Erscheinung der Idee gemacht werden, als sich seine Darstellung mit einer deutlichen Erinnerung an das Allgemeine oder das Ganze verbinden läßt, auf dem es beruht oder mit dem es zusammenhängt. Daher stellt Lotze an den Komponisten wie an jeden schaffenden Künstler die Forderung, daß er, um dem Wert der Einzelerscheinung gerecht zu werden, den allgemeinen Hintergrund des Weltgeschehens mit hervortreten lasse.

[48]) Kleine Schriften, Bd. I, S. 324.
[49]) Geschichte der Aesthetik, S. 487.

Kapitel V.

Rhythmus, Harmonie, Melodie.

In der Verschlingung dreier Momente glaubt Lotze die allgemeine Form des Weltprozesses zu finden, den die Musik mit Hilfe der ihr zur Verfügung stehenden Ausdruckswittel darstellen soll. Zunächst sind es die allgemeinen Gesetze, die alle Erscheinungen beherrschen und gegen jeden besonderen Erfolg ihres Wirkens gleichgiltig bleiben. Sodann besteht eine Vielheit wirklicher Elemente, die in bestimmter Anordnung, nach Arten und Gattungen gegeben, trotz ihrer unableitbaren Eigenart dem Mechanismus jener Gesetze durchgängig unterworfen sind. Endlich verknüpft alle diese mannigfachen Einzelerscheinungen und die sich in ihnen ausprägenden Gesetzmäßigkeiten ein höchster und letzter ordnender Gedanke, aus dem die Werte oder Zwecke abzuleiten sind, deren Verwirklichung wir innerhalb jenes Naturgeschehens beobachten können.

Wie sich diese drei aufeinander nicht zurückführbaren Mächte des Weltlaufs speziell in den drei wesentlichen Bestandteilen jeder musikalischen Komposition, der rhythmischen Gliederung, der Harmonie und der Melodie symbolisch wiedergeben lassen, das soll hier an der Hand der von Lotze zuerst in seiner Abhandlung „Ueber Bedingungen der Kunstschönheit“, sodann (etwas modifiziert) in der „Geschichte der Aesthetik“ ausgeführten Gedankengänge klargelegt werden.

Zum Ausdruck der Gesetzmäßigkeit benutzt die Musik den Takt als gleichförmige Einteilung des Zeitverlaufs. Da die Auffassung von Tönen stets einen gewissen Zeitraum in Anspruch nimmt[1]), so erscheint uns die allgemeine Gesetzlichkeit des Naturgeschehens hier sogleich in der Form einer den Zeitverlauf beherrschenden Macht, „in deren gleichgiltiger Ausdehnung die einzelnen Klänge, um ihr ausdrucksvolles Spiel zu entfalten, kommen und gehen. Neben dem Entwicklungs-

[1]) Lotze weist darauf hin, daß die tiefen und hohen Töne im Vergleich zu den mittleren einer längeren Klangdauer bedürfen, um deutlich aufgefaßt zu werden. Geschichte der Aesthetik S. 311.

gange der Melodie bilden die Schläge des Taktes die stets begleitende Erinnerung an das allgemeine Schicksal, dessen abgemessene Kreisungen alle Wirklichkeit hervorrufen und hinwegraffen, ohne für die eine mehr Vorliebe zu zeigen als für die andere"[2]).

Schon in der primitiven Musik der Naturvölker werden durch eine starke Hervorhebung des Taktes und durch häufige Wiederholung einfacher rhythmischer Figuren die größten Wirkungen erzielt. Das Wohlgefällige der Zeiteinteilung gehört also zu den ursprünglichen und wirksamsten ästhetischen Reizen. Aber auch für die moderne Musik bleibt eine feste, gleichmäßige Zeiteinteilung unentbehrlich, denn „abgesehen von kleinen Dehnungen und Beschleunigungen, welche der Vortrag verlangt, ist jeder Takt gleich lang jedem andern, und die Zeitlänge des einzelnen ist die Summe der gleichen oder ungleichen Längen der einzelnen Töne und der Pausen, die zwischen seinen Grenzen enthalten sind"[3]).

Der Grund für die ästhetische Wirksamkeit dieser Zeiteinteilung liegt nun allerdings nicht in ihrer Gleichmäßigkeit. Denn wenn gleiche Zeitabschnitte unaufhörlich nacheinander betont werden, so entsteht nur der Eindruck quälender Spannung. Für die Kunst verwendbar werden die Takte erst dann, wenn „jeder von ihnen eine Mehrheit ungleichartiger Glieder zu einer kleinen Periode zusammenfaßt. Nur die Wiederkehr solcher Perioden bildet hier die uns gefallende Einheit im Mannigfaltigen, die vollkommen gleiche Wiederholung durchaus gleicher Elemente niemals"[4]).

Hieraus folgert nun Lotze, daß der Takt einer gewissen Verschleierung bedarf, um nicht allzu eintönig hervorzutreten. Als Mittel zu diesem Zweck bietet sich die rhythmische Gliederung der Tonreihen, die mit ihren charakterischen Formen den Verlauf der regelmäßigen Taktschläge teils begleitet und unterstützt, teils wohl auch durchkreuzt. „Der Eindruck des Rhythmus beruht auf der Anschauung einer lebendigen Tätigkeit, welche diese auf ihrem Wege eigentümlich verteilten Widerstände vorfindet und sie bald steigend in ihrem Gange, bald fallend, hier verzögert, dort beschleunigt, jetzt stetig verfließend, dann mit scharfen Unterbrechungen ihres Verlaufes überwindet[5]).

---

[2]) Ueber Bedingungen der Kunstschönheit. Göttinger Studien, 1847, II, 92.

[3]) Geschichte der Aesthetik, S. 297.

[4]) Ebenda, S. 296—97.

[5]) Geschichte der Aesthetik, S. 301—2.

Diese dynamische Anordnung der Töne gibt uns ein Abbild der allgemeinen Verknüpfungsformen des Mannigfaltigen, in denen alles Werden und Vergehen in der Wirklichkeit überhaupt vor sich geht. Stets aber überwiegt in dieser Gruppierung die Markierung der durch den Takt begrenzten Zeitperioden. In den verschiedenen Gattungen musikalischer Kunstwerke tritt nun freilich diese zeitliche Gesetzmäßigkeit in sehr verschiedenem Maße hervor. Bei der kriegerischen Musik des Marsches werden die Schläge des Taktes zum Rhythmus des Ganzen. Indem hier die Haupttöne der Melodie auf die Hebungen des Taktes entfallen versinnbildlicht uns diese Form der Tongestaltung die freiwillige und würdevolle Unterwerfung des individuellen Lebens unter den gleichmäßigen Gang des Schicksals. Wir fühlen die Entschlossenheit, den Mut und die Begeisterung nach, zu denen die Herzen der Krieger entflammt sind, wenn sie sich mit festem Willen dem ehernen Zwange der weltbeherrschenden Mächte im Interesse der Gesamtheit unterordnen.

Im Gegensatz hierzu zeigt die lebhafte Betonung des Taktes in der künstlerisch weniger bedeutenden Tanzmusik eine nahezu mechanische willenlose Hingabe der Individualität an den „geistlosen Schlendrian des Daseins, der die Menge elektrisiert“[6]), wenigstens ist dies der Eindruck, den man empfängt, wenn man solche Musik aus einiger Entfernung hört, welche die Melodie undeutlich macht. In den übrigen Gattungen, z. B. in der lyrischen Musik und im Choral tritt die Herrschaft des Taktes mehr oder weniger zurück, aber völlig entbehrlich ist diese Betonung der allgemeinen Gesetzmäßigkeit alles Geschehens nirgends, wo der volle Eindruck der Musik erzielt werden soll.

Mit Recht weist Lotze darauf hin, daß „eine Melodie oder eine Harmoniefolge, die sich längere Zeit ohne erkennbaren zeitlichen Rhythmus bewegt, ... einen melancholischen und ängstlichen Charakter der Unsicherheit“ annimmt; „sie gleicht einer Entwicklung, die es wagt, in einem leeren Raum vor sich zu gehen, in welchem es keine Festigkeit vorausbestimmter Gesetze gibt, die ihr Stetigkeit und Erfolg verbürgen. Verhüllt aber kann die Gleichförmigkeit der Zeiteinteilung werden, und als nur intentionell festgehaltener Takt dennoch wirksam bleiben durch die Bildung der Melodie,

---

[6]) Geschichte der Aesthetik, S. 487.

welche die Hebungen und Senkungen ihres eigenen Inhalts nicht immer mit denen des Zeitmaßes zusammenfallen läßt, sondern sie gegen dieselben verschiebt"[7]). So beruht denn der Reiz des Taktes, wie Lotze in seinen Vorlesungen über die „Grundzüge der Aesthetik" ausführt[8]), „nicht auf der bloßen Regelmäßigkeit und Uebersichtlichkeit der Zeitteilung, sondern tritt erst da ein, wo in jedem einzelnen Takt Hebung und Senkung unterschieden, das Intervall zwischen zwei Taktschlägen also selbst gegliedert wird". Indem also auf diese Weise eine Mehrheit ungleichartiger Glieder zu innerer Einheit verbunden wird, gewinnen wir die Anschauung einer für unser Gefühl wertvollen Form der Bewegung oder Zeiteinteilung. Es gefällt uns also, wie Lotze meint, „nicht eine rein mathematische, sondern gleichsam eine metaphysische Zeiteinteilung ..... d. h. eine solche, welche jedem Ereignis oder jeder Tätigkeit die beiden entgegengesetzten Zeiträume der Spannung und Erschlaffung gewährt, die in der Wirklichkeit bei jeder Tätigkeit vorkommen".

Wie die periodische Wiederkehr der Zeitabschnitte im Flusse der Töne eine stete Erinnerung an die allgemeinen Gesetze mit sich bringt, die jede Lebensentfaltung in der Natur beherrschen, so bietet sich in den mannigfachen, eigentümlichen, und doch durch innere Beziehungen zu einem lebensvollen Ganzen verbundenen Harmonien der Tonwelt ein Gegenbild für die unendliche Vergleichbarkeit und Verwandtschaft des Gattungsmäßigen in der Wirklichkeit. „Man darf", sagt Lotze, „nicht skrupulöse Genauigkeit dieses Vergleichs erwarten". Es sind auch nicht die konkreten Gestaltungen der Naturwesen, deren charakteristische Lebendigkeit wir in den verschiedenen Tonarten und ihren gegenseitigen Verwandtschaften unmittelbar dargestellt finden können, sondern nur das allgemeine Schaffen und Weben der treibenden Kräfte, aus denen sie hervorgehen; „denn die Musik bildet ja eben nicht sowohl die geschaffene Natur, die natura naturata der Philosophen ab, sondern die schaffende, jene natura naturans, die mit ihren allgemeinen Wirkungsmitteln spielt und die durchdringende Zweckmäßigkeit derselben sehen läßt, ohne sie noch auf einen wirklichen Zweck zu richten"[9]).

---

[7]) Geschichte der Aesthetik, S. 489—90.

[8]) Grundzüge, 3. Aufl. 1906, S. 45.

[9]) Geschichte der Aesthetik, S. 490.

Lotze hat dieses wohl der Schelling'schen Philosophie entnommene Gleichnis, in welchem er die spezifische Eigenart des ästhetischen Eindrucks der Musik zu erklären glaubt, an so verschiedenen Stellen seiner historischen und systematischen Werke und Aufsätze hervorgehoben, daß man nicht annehmen kann, es sei ihm hier bloß um eine geistvolle Parallele zu tun, deren nähere Begründung und besondere Ausführung vielleicht einer ernsthaft abwägenden Kritik nicht standzuhalten vermöchte. Es handelt sich also hier wirklich um eine Grundanschauung unseres Philosophen, die nur aus dem ganzen Zusammenhange seiner Betrachtungen über die Elemente der Musik und die sich an sie anknüpfenden sinnlichen und geistigen Wirkungen ihrer Verknüpfungsformen zu erklären ist. Wir möchten aber an dieser Stelle nicht alle diese Hindeutungen Lotzes auf die inneren Wahlverwandtschaften und Gegensätze in der Tonwelt, den Fortschritt oder Steigerungsgrad in ihrem Aufbau, die Konsonanzen oder Dissonanzen in ihren Verhältnissen wiederholen, auf die sich seine ästhetische Anschauung stützt, daß die harmonische Akkordfolge, so lange sie der deutlich hervortretenden Melodie entbehrt, „eben nur ein Versinken (des Geistes) in das Hin- und Herwogen wirkungsfähiger, aber noch nicht zu bestimmter Wirkung heraustretender Kräfte" zur Folge haben kann[10]). Die weitere Ausführung dieses Gedankens findet sich in dem Aufsatze[11]) über die „Bedingungen der Kunstschönheit", S. 103—105, doch fehlt hier noch die schärfere, bis ins einzelne gehende Begründung, die besonders das zweite Kapitel des dritten Buches der Geschichte der Aesthetik enthält.

Wenn wir die einfachen sinnlichen Klangempfindungen beobachten, aus denen sich die höheren musikalischen Eindrücke komplizierterer Art zusammensetzen, so erkennen wir, wie sich die verschiedenen Töne, die für uns erklingen, nicht nur den Bedingungen unseres leiblichen Lebens leicht oder schwer anpassen und uns insofern angenehm oder unangenehm berühren, sondern auch besonders in ihren Zusammenhängen untereinander den Reiz einer lebensvollen Wirklichkeit ausüben, deren innere Erfassung das Wertgefühl des Schönen in uns hervorrufen kann. So zeigt sich uns auch in der Tonwelt die charakteristische Eigenform einer besonderen Gruppe von Wirklichkeitselementen, die sich ihrer gat-

[10]) Geschichte der Aesthetik, S. 492.

[11]) Hier zitiert nach der ersten Ausg. in den Gött. Studien 1847.

tungsmäßigen Bestimmung entsprechend auf dem Grunde einer immanenten Gesetzmäßigkeit entfalten. In dem scheinbar völlig freien und zwecklosen Spiel der Formen verbirgt sich doch eine feste innere Gliederung, welche durch die verpflichtende Macht der in den Tonverhältnissen begründeten Wahlverwandtschaften und Gegensätze geschaffen wird. „Indem die Musik in einer Tonart beginnt, in eine andere ausweicht, und in dieser zweiten ganz die nämliche innere Gliederung wieder antrifft, die sie in ihrer ersten fand, indem sie ferner nicht von jeder Tonart zu jeder anderen unmittelbar übergeht, sondern Wege der Vermittlung aufsuchen muß, führt sie uns deutlich diese allgemeine Wahrheit vor, daß die einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit nicht beziehungslos auseinanderfallen als bloße Beispiele der allgemeinen Gesetze, daß sie vielmehr zusammen ein Ganzes bilden; daß ferner die Teile dieses Ganzen nicht bis zur Vertauschbarkeit gleichgiltig, jeder vielmehr dem anderen in einem besonders abgemessenen Grade verwandt ist, obgleich in allen diesen einzelnen Gattungen des Wirklichen der innere Zusammenhang der Gliederung durch dieselben allgemeinsten, sich immer wiederholenden Gesetze bestimmt ist“[12]).

Um die bei aller Mannigfaltigkeit der Wirkungen doch auf eine innere Einheit hinweisende Harmonisierung der Töne zu charakterisieren, vergleicht Lotze den Wechsel der Tonarten mit den Verschiebungen in der perspektivischen Projektion eines Landschaftsbildes, das trotz der gleichbleibenden Gruppierung seiner verschiedenen Teile doch von jedem Standorte aus einen neuen, eigentümlich gefärbten Durchblick gewährt. Der Gesamteindruck aller jener harmonisch geordneten Tonarten ist daher für uns ein Symbol der sich in der Mannigfaltigkeit des Gattungslebens entfaltenden, doch auf eine einheitliche Wurzel zurückzuführenden Naturkräfte. „Die allgemeine Welt der Töne wogt mit der allgemeinen Gesetzlichkeit ihrer Harmonie fort und gewährt dem, der sich in sie versenkt, das Bewußtsein eines ewig vorhandenen Elementes, dessen Teile zwar zu keiner bestimmten Gestalt geordnet sind, aber so aufeinander bezogen, daß eine Unermeßlichkeit bestimmter Gestaltungen aus ihm entspringen und das tiefe Glück seiner harmonischen Verhältnisse in immer neuen melodiösen Wendungen entfalten kann“[13]).

---

[12]) Geschichte der Aesthetik, S. 490—91.
[13]) Geschichte der Aesthetik, S. 485ff.

Wie nun die Harmonien das Gattungsmäßige im Reiche der Töne darstellen, so bringt die Melodie das individuelle, von einem spezifischen Plan geleitete Leben zum Ausdruck. Aus der Fülle lebendiger Kräfte, die nach ewigen Gesetzen aufeinander wirken, entwickelt sich die charakteristische Eigenform einer besonderen Erscheinung. Ihre Wesensentfaltung ist beherrscht von einer Zweckidee, deren fortschreitende Verwirklichung die einzelnen Entwicklungsstufen in dem geschichtlichen Werdegang des Individuums hervorbringt. Die symbolische Wiedergabe dieses ideellen Zusammenhangs im Weltgeschehen findet Lotze in dem Gange der Melodie. Der erste Eindruck, den man bei der ästhetischen Beurteilung der Stimmführung empfängt, ist freilich der einer unbegrenzten Freiheit der Erfindung, die durch keinerlei Vorschriften gebunden oder geregelt erscheint. Aber bei näherer Betrachtung zeigt sich doch eine gewisse Planmäßigkeit und Konsequenz des musikalischen Denkens in jeder von uns als wertvoll anerkannten Komposition. Die Auswahl und Gruppierung der Tonfiguren vollzieht sich nach bestimmten musikalischen Zweckideen. Aus der Durchführung dieser Ideen, den mannigfachen konkreten Ausgestaltungen wertvoller Melodien lassen sich nun, wie Lotze in seiner Abhandlung „Ueber Bedingungen der Kunstschönheit" behauptet, einige allgemeine ästhetische Prinzipien ableiten, in denen wir das Wesen der Melodie erfassen können. Drei Forderungen, die wir in jedem wahren Kunstwerk erfüllt sehen, treten hier besonders hervor:

Erstens verlangen wir eine innere Notwendigkeit des Ablaufs, die sich daraus ergibt, daß die Melodie an die festen Stützpunkte der ihrer Tonart entsprechenden Konsonanzen gebunden ist, in deren Auflösung ihre erste Aufgabe besteht.

Zweitens erwarten wir, daß in der besonderen Art ihrer Bewegungen wiederum eine Verknüpfung der in ihre Elemente aufgelösten harmonischen Tonverhältnisse zu einheitlichen Formen des Geschehens stattfindet, deren allgemeine Figur wir in dem Fortschritt der Melodie wiedererkennen.

Drittens wird sich die Melodie in ihrem gesamten Entwicklungsgange zu einem abgeschlossenen Ganzen entfalten, dessen individueller Gedanke ihre mannigfaltigen Figuren beherrscht.

Zur Erläuterung des ersten Punktes führt Lotze Folgendes aus: In den zuerst anklingenden Tönen der Melodie liegt ein lebenskräftiger, aber noch unentschiedener Keim, dem die Entfaltung nach allen Richtungen des Tonreichs möglich ist. Aber schon nach wenigen willkürlichen Schritten macht sich neben ihm die Gesetzmäßigkeit harmonischer Töne geltend, und nur in den Schranken dieser Harmonien vermag sich dann das Leben der Melodie weiter zu entwickeln. Sie kann niemals mehr in beliebige, maßlos abweichende Tonverhältnisse übergehen, sondern muß sich um einige feste Grundlagen bewegen, auf denen ihre eigenartige Kraft beruht. „Die meisten ihrer Töne werden nur Windungen eines Weges sein, zu Stellen führend, von denen die Aussicht auf diese beharrlichen Züge der Harmonie sich mannigfaltig wechselnd eröffnet"[14]). Zwar enthält die Melodie noch manches schmückende Beiwerk, das über die successive Auflösung der Akkorde hinausgeht, aber ihr besonderer Reiz liegt doch in erster Linie darin, daß sie in scheinbar freier Bewegung „die Töne der Akkorde wie feste Punkte umspinnt, von ihnen ausgeht, zu ihnen zurückkehrt und in jedem Zwischentone die Weite der Entfernung von einem derselben, in jeder Zwischenfigur Beschleunigung oder Verzögerung des Strebens nach Rückkehr zu ihnen mitempfinden läßt"[15]).

In dieser inneren Gebundenheit an die feste Gliederung der Skala, deren Verwandtschaften und Gegensätze wir gewissermaßen „als das eigene innere Recht der Tonwelt begreifen"[16]), unterscheidet sich die Kunstmelodie von dem Gesange der Vögel, denen „sowohl die scharfe Unterscheidungskraft für die meisten dieser Unterschiede als das Gefühl für den Wert derselben versagt zu sein" scheint; „obwohl einige von ihnen imstande sind, harmonische Tonintervalle zu unterscheiden, sie im Gedächtnis zu behalten und nachzuahmen, bewegt sich doch von selbst" ihr Gesang „nicht in ihnen, sondern drückt nur in steigenden oder sinkenden Tönen überhaupt, ganz ebenso wie in der regellosen Mannigfaltigkeit spielender Körperbewegungen, die Größe und Lebendigkeit ihrer Gemütsbewegungen aus; darin allein und in der Klangschönheit ihrer Stimmen liegt der Reiz ihrer Lieder"[17]).

---

[14]) Göttinger Studien, 1847, 2. Abt., S. 106.

[15]) Grundzüge der Aesthetik, S. 46.

[16]) Mikrokosmos, Bd. II, S. 194.

[17]) Ebenda.

Im Gegensatz zu der regellosen Freiheit im Ausdruck der Stimmungen, die dem Vogelgesang eigentümlich ist, zeigt die kunstmäßige Verarbeitung melodischer Themen eine strenge Konsequenz des Aufbaues.

Der zweite Charakterzug, den Lotze hier hervorhebt, ist die der erwähnten Auflösungstendenz gegenüberstehende Wiederherstellung der harmonischen Einheit durch die besondere Form der Tonreihen. Jede größere Komposition verwendet bestimmte Figuren oder Verknüpfungsweisen von Tönen, die in ihren typischen Gestaltungen den regelmäßig hervortretenden Grundformen der Bewegung entsprechen, in denen sich jede Entwicklung vollzieht. „Wie in Rhetorik und Poesie bald Antithesen, bald vermittelnde Uebergänge und sich steigernde Wiederholungen reizend wirken, so wird auch die Melodie durch Umkehrung ihres Laufs, durch Aenderung ihrer Rhythmisierung, durch Vorbereitung und Verzögerung neuer Wendungen, durch Täuschung der erregten Erwartung und Ausweichung in unerwartete Konsequenzen zu lebendiger Entwicklung gegliedert“[18]).

Je reicher nun die Melodie in ihren Bewegungsfiguren diese mannigfaltige Entwicklung in der Wirklichkeit widerspiegelt, um so ergreifender wird ihre Wirkung sein. Bald entfalten sich vor uns alle Töne der Stufenleiter in ihrer geordneten Folge, indem die Melodie in stetigem Fortschritt mit gemessener Kraft dem gesetzten Ziel der Höhe zustrebt; bald steigt sie wiederum hinunter zu den lebensarmen Tiefen ihrer Harmonie; bald durchläuft sie stufenweise auf- und absteigend, mit großer Behendigkeit das unermeßliche Tonreich, das ihre individuelle Entfaltung umgibt; dann wieder schreitet sie sprungweise fort und erreicht in plötzlichem Ansturm die Gipfelpunkte, auf denen sie sich wiegt. Oft aber erreicht sie ihr Ziel erst nach mancherlei Schwankungen, Umwegen und Rückschritten und ist auch hierin ein Symbol „der lebendigen Entwicklung, deren Kräfte bald in überschwellender Schwingung über das Ziel hinausschweifen und dann erschöpft in immer schwächerem Aufschwunge von ihm zu lassen genötigt sind, bis sie tiefer einen Ruhepunkt finden, den ihnen die Höhe nicht gewährte, bald auch . . . . . . nach vergeblichen Versuchen erst die sichere Bewegung“ entwickeln, „die von Stufe zu Stufe sie an das ersehnte Ziel führt. So kreisen die Töne, wie alles geistige Leben, um einen Mittel-

---

[18]) **Geschichte der Aesthetik, S. 493ff.**

punkt, dessen Macht über ihre Bewegungen deutlicher ist in der Reihe wiederholter Annäherungen, als sie je durch eine schnelle sichere Erreichung sein würde"[19]).

Nicht ein sich mechanisch vollziehendes Geschehen soll also die Melodie darstellen, sondern ein durch lebendige Kräfte erzeugtes, von einer objektiven Ordnung beherrschtes. „Und in dieser Darstellung einer Wirklichkeit wächst der Reiz der Melodie, wenn sie nicht von jeder Stufe aus das nächste Ziel wie eine seelenlose Kraft mit e i n e m Anlauf zweifellos trifft, sondern mit der Eigenwilligkeit oder der Unsicherheit lebendiger Regsamkeit es zuerst überfliegt oder hinter ihm zurückbleibt, um dann erst mit neuer Sammlung und Besinnung sich fest auf ihm niederzulassen oder in beständiger Bewegung um dasselbe zu kreisen. So kann man sich die Durchgangstöne der Melodie, die Vorhalte und mancherlei einfache Melismen deuten, so auch in anderen Künsten allerhand retardierende und beschleunigende Formen der Darstellung, halbe Verhüllungen und vielfache kleine Störungen eines zu frühen und zu leblosen Gleichgewichts; alle diese Formen dienen nicht nur zur Steigerung der Annehmlichkeit unserer Erregungen, sie stellen alle vielmehr etwas dar, was zu dem vollständigen und wahren Abbilde eines Geschehens überhaupt gehört, und allerdings erst hierin finden wir den ä s t h e t i s c h e n W e r t, der die sinnliche Wohlgefälligkeit eines Tongebildes zu der Würde der Schönheit erhöht"[20]).

Was endlich die dritte Forderung betrifft, die wir an jede Melodie stellen, daß sich nämlich die einzelnen Figuren zu einem von einem einheitlichen Gedanken beseelten Ganzen verknüpfen, so liegt auch hierin wiederum eine Parallele zu der immanenten Zweckmäßigkeit der in sich abgeschlossenen Individualität der sich in der Natur entfaltenden Organismen. Wie sich eine Pflanze durch die treibende Kraft ihres Keimes zu Blättern, Blüten und Früchten entwickelt und so in allmählich steigender Mannigfaltigkeit die ursprüngliche Idee ihres Wesens zum Ausdruck bringt, so erschöpft sich der schlummernde Reichtum eines Melodienkeims in fortschreitender Ausbreitung und Vertiefung seines Gehalts, in immer neuen Wendungen der in ihm wirkenden Gestaltungskraft bis zum endlichen harmonischen Abschluß des musikalischen Kunstwerks.

---

[19]) Göttinger Studien, 1847, II. Abt., S. 107.

[20]) Geschichte der Aesthetik, S. 477—78.

Hieraus ergibt sich nun auch die innere Gliederung der Melodie, die, dem Metrum der Poesie vergleichbar, nicht immer mit der Einteilung des Taktes zusammenfällt, sondern ihm zeitweise vorauseilt oder hinter ihm zurückbleibt, wenn sie auch im ganzen mit seinen regelmäßigen Schritten übereinstimmen wird. Aus Hebungen und Senkungen des Tonfalls ergibt sich die fühlbare Zusammengehörigkeit von Vordersatz und Nachsatz; aus den eigentümlichen Umformungen gleichartiger Themen, die in verschiedenen Tonhöhen wiederkehren oder in verwandte Tonarten übergehen, erwächst die Geschlossenheit des Eindrucks, die zusammenfassende Kraft des musikalischen Gedankens. „Die Harmonienfolge geht nicht durch lauter Konsonanzen zu dem Schluß, den sie sucht, sondern durch aufgelöste Dissonanzen". Sie sind ein Symbol für die vielfachen Inkongruenzen und Fehlschläge der individuellen Entwicklung, für die „Möglichkeit eines Zwiespalts zwischen der Willkür des Einzelnen und der Ordnung des Ganzen"[21]), der dann doch wiederum durch die siegreiche Kraft der Idee überwunden wird.

So gelangt die Melodie auf der Grundlage der rhythmischen Gliederung ihrer Elemente, getragen und gehoben durch die harmonische Akkordfolge ihrer Gattung zu einer den planmäßigen Gang des Weltgeschehens in bestimmter individueller Begrenzung widerspiegelnden ideellen Einheit der Konzeption und erfüllt die höchste Aufgabe alles musikalischen Schaffens, uns in sinnlich auffaßbarer Form ein in seiner Art vollkommenes Abbild der alles Lebendige aus sich entfaltenden geistigen Kräfte und ihres durch ein gemeinsames Ziel bestimmten Zusammenwirkens zu geben, um zugleich mit dem Inhalt des Gehörten eine Welt von Gedanken in uns zu erwecken, durch die uns der unendliche Wert dieses ideellen Zusammenhangs der Dinge ahnungsvoll zum Bewußtsein kommt.

---

[21]) Grundzüge der Aesthetik, S. 47.

Kapital VI.

Kritische Beiträge zur Lotzeschen Musikästhetik.

Wenn man den in sich geschlossenen und mit den ästhetischen und psychologischen Grundanschauungen eng zusammenhängenden Gedankenkreis Lotze's, um ihn kritisch zu beleuchten, nach einzelnen willkürlich herausgegriffenen Sätzen oder Bildern zu beurteilen versucht, so setzt man sich der Gefahr aus, ein sachgemäßes Verständnis dieser Teilausführungen unmöglich zu machen oder wenigstens die Perspektive des Lotze'schen Standpunktes aufzugeben, aus der sich allein eine richtige Bewertung des Ganzen und seiner Bestandteile ergeben kann. Dieses unzureichende Verfahren finden wir nicht nur bei einigen durch den Gegensatz der Prinzipien verschärften oder durch persönliche Gegnerschaft beeinflußten allgemeinen Rezensionen[1]), sondern auch bei solchen Kritikern, die offenbar bemüht sind, die musikästhetischen Betrachtungen Lotze's einer unbefangenen historischen Würdigung zu unterziehen. So hat Paul Moos in seinem Werke über „Moderne Musikästhetik in Deutschland" (Leipzig 1902) den hohen Wert der Lotze'schen Theorie vom Wesen der Konsonanz und Dissonanz ohne Einschränkung anerkannt und sie klar und zusammenhängend wiedergegeben[2]). Wo er aber das entgegengesetzte Verfahren einschlägt und in oberflächlicher Weise einzelne Ergebnisse der Untersuchungen des Philosophen ins Auge faßt, ohne deren Begründung zu berücksichtigen, da gelangt er zu vorschnellen Urteilen und unrichtigen Konsequenzen, und findet schließlich, daß sich, von jener Theorie abgesehen, die Ausführungen Lotze's über die allgemeine Aufgabe der Musik, über das Wesen der Melodie etc. aus widerspruchsvollen Elementen zusammensetzen, die nicht organisch miteinander verschmolzen und zum Teil von anderen übernommen seien.

---

[1]) Vergl. z. B. die Beurteilung von Max Schasler in den Dioskuren, 1870, Nr. 7—13, und von Moritz Carrière, Zeitschr. für Philos. u. phil. Kritik, 1868, S. 244—67.

[2]) Op. cit, S. 210ff.

In der Hauptsache beruht diese Kritik auf der irrtümlichen Voraussetzung, daß Lotze durch die formalistische Theorie Hanslick's von seinem richtigen idealistischen Grundgedanken abgelenkt und dadurch zum Eklektiker geworden sei. Moos begründet diese Behauptung mit Bezugnahme auf einige anerkennende Sätze, in denen der Philosoph das Berechtigte der Hanslickschen Beweisführung über die Unfähigkeit der Musik, Gefühle in Tönen darzustellen, hervorgehoben hatte. Es ist richtig, daß Lotze der Musik die Fähigkeit abgesprochen hat, bestimmte konkrete Gefühle, Gestalten oder Ereignisse zu schildern, aber er verzichtet deshalb keineswegs darauf, in dem scheinbar freien Spiel der Formen den Ausdruck eines wertvollen Inhalts zu finden, an den sie uns mit Notwendigkeit erinnern.

Wir haben nachgewiesen, daß Lotze hier einen scharfen Unterschied macht zwischen dem, was die Musik unmittelbar in Tonfiguren zum Ausdruck bringen kann, und dem, was sie durch die eigenartige Symbolik ihrer Verknüpfungsformen uns mittelbar überliefert. Wenn nun Moos in dem Satze Lotze's, „daß unmittelbar die Musik nur das Dynamische der geschehenden Ereignisse, nur die Figuren ihres Geschehens wiedergibt“[3]), das Wort „unmittelbar“ wegfallen läßt und den Nachsatz völlig absondert: „aber den Wert dieser Figuren halten wir für keinen eigenen; sie erscheinen schön, indem sie die Erinnerung der unzähligen Güter erwecken, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens und nur in ihm denkbar sind“, so ignoriert er gerade das Wesentliche und Unterscheidende der Lotze'schen Anschauung, um ihm in tendenziöser Weise den Vorwurf des Schwankens zwischen zwei an sich unvereinbaren ästhetischen Grundprinzipien zu machen.

In welcher Weise Lotze den Formalismus zurückweist und überwindet, das hatte Moos in der von ihm selbst gebilligten Darstellung der Konsonanztheorie seinen Lesern eingehend auseinandergesetzt. Es ist offenbar, daß diese Theorie im engsten organischen Zusammenhang mit der gesamten Musikästhetik des Philosophen steht und nur irrtümlich als etwas völlig für sich Bestehendes von unserem Kritiker aufgefaßt und beurteilt werden konnte.

Sehr scharf wendet sich Moos gegen den von Lotze unternommenen Versuch, in Rhythmus, Harmonie und

---

[3]) Geschichte der Aesthetik, S. 487.

Melodie ein Gegenbild der verschiedenen Formen des Weltgeschehens nachzuweisen. Er erkennt hierin nur eine willkürliche Parallele, ein Spielen mit symbolischen Gedanken, die mit dem eigentlichen Sinn und Geist des musikalischen Kunstwerks nichts zu tun hätten, ja, er behauptet sogar, daß Lotze niemals selbst dazu gelangt sei, Musik in der richtigen Weise zu hören und aufzufassen!

Aehnliche Vorwürfe hat auch Richard Wallaschek in seiner „Aesthetik der Tonkunst"[4]) unserem Philosophen gemacht, ohne es für nötig zu halten, auf den eigentlichen Inhalt der Lotze'schen Musikästhetik genauer einzugehen. Wallaschek billigt zwar im Gegensatz zu Moos alles, was Lotze „in der sehr gelungenen Kritik der Schrift Hanslick's über das Wesen des Schönen gesagt" hat, aber er stellt die merkwürdige Behauptung auf, daß diese Ausführungen des Philosophen nicht mit den Anschauungen zu vereinigen seien, die er in seinen Vorlesungen über Aesthetik entwickelt habe, wie sie nach den im Jahre 1856 gegebenen Diktaten in der ersten Auflage der „Grundzüge der Aesthetik" dem Kritiker vorlagen. Es ist nun allerdings richtig, daß diese zwölf Jahre vor der Geschichte der Aesthetik gehaltene Vorlesung einzelne Sätze enthält, die Lotze in derselben scharf pointierten Form später nicht wiederholt hat. Auch in den Diktaten aus dem Sommersemester 1865, die in der dritten Auflage der Grundzüge von Rehnisch veröffentlicht sind, finden sich diese für manchen mit den metaphysischen Grundanschauungen Lotze's nicht vertrauten Leser leicht Anstoß erregenden, mehr spekulativ als empirisch begründeten Ausblicke des Philosophen nicht mehr vor, aber es wäre zu weitgehend, wenn man in dem Zurücktreten solcher Thesen ein völliges Aufgeben der Grundgedanken über das Wesen des Schönen erkennen wollte. Eine zunehmende Differenzierung seiner Anschauungen, eine sorgfältigere Analyse der Elemente und eine wachsende Vorsicht in der Formulierung der abschließenden Ideen oder Hypothesen läßt sich allerdings beobachten, aber es fehlt auch nicht an einzelnen Ausführungen, die in der älteren Fassung den Sinn des Lotze'schen Gedankens klarer und deutlicher wiedergeben als in der späteren.

Wallaschek findet einen Widerspruch zwischen der klaren Hervorhebung des subjektiven Charakters der Schönheit in der Geschichte der Aesthetik und der Be-

---

[4]) Stuttgart, 1886, S. 78—81.

tonung des objektiv Schönen oder des „Schönen an sich“ in den Grundzügen der Aesthetik (Ausgabe von 1884). Einmal habe Lotze gesagt: „Es gibt keine Schönheit als solche, außer in dem Gefühl des Geistes, der sie genießt und bewundert . . . . wer ängstlich danach strebt, eine außer uns seiende Schönheit nachzuweisen, die wir nur als bestehende wahrnehmen, ohne sie durch unser Wahrnehmen zu erzeugen, der huldigt dem gewöhnlichen Vorurteile, nach welchem die eigentliche Welt nur in den Dingen besteht, die nicht Geist sind, der Geist aber nur als eine halb müßige Zugabe hinzukommt“[5]). Auf der anderen Seite aber habe er in den Vorlesungen von einer objektiven Schönheit gesprochen, die als das eigene innere Wesen der schönen Gegenstände erscheine.

Lotze sagt hierüber: „Wir haben dies erlangt (scil. das objektive Dasein der ästhetischen Lust), indem wir die Schönheit nicht als ein bloßes Verhältnis, als eine bloße Form betrachten, von der die Dinge, denen sie zukäme, selbst nichts wüßten, indem wir sie vielmehr für die Lust erklären, welche die Gegenstände selber von der glücklichen Bildung ihrer Formen empfangen. Sie s c h e i n e n daher nicht bloß schön, sofern sie auf uns einen wohltuenden Eindruck machen, sondern wir fühlen i n dem Eindruck nur ihre eigene schöne Lust mit“[6]). Hieraus ergab sich dann die Folgerung: „Genuß oder Lust ist nur in dem Beseelten möglich, die höchste objektive Schönheit werden wir daher immer nur in der beseelten Gestalt finden“. Und so werden wir „auch jedes Kunstwerk, von dessen wirklich mechanischer Struktur wir völlig überzeugt sind, ... ästhetisch nur dadurch würdigen, daß wir es als beseelten Organismus betrachten, damit wir so imstande sind, jedem einzelnen Teile nicht bloß ein Enthaltensein in gewissen Formen, sondern zugleich einen Genuß des Wertes dieser Formen zuzuschreiben“[7]).

Wallaschek macht nun geltend, daß diese objektive Betrachtung des Kunstwerks doch nur auf einer Fiktion beruhe, die Schönheit also nicht objektiv wirklich da sei, sondern nur als solche fingiert werde. „Wir fühlen daher auch in dem schönen Eindruck die eigene schöne Lust der Gegenstände nicht mit, wie Lotze behaupten zu müssen glaubt, denn diese ist ja tatsächlich doch nicht

[5]) Geschichte der Aesthetik, S. 66.

[6]) Grundzüge der Aesthetik, 1884, S. 16.

[7]) Ebenda, S. 15—16.

vorhanden, es ist nur unsere Fiktion. Für die Musik ist dies deshalb wichtig, weil wir hier regelmäßig erst ein Bewußtsein der Töne von dem Glück, das in jeder ihrer Beziehungen zu jedem anderen liegt, annehmen müßten, um zu ihrer Schönheit zu gelangen. Nun ist in der Musik das Unglaubliche geschehen, man hat den Tönen Selbsterkenntnis, Willen, Zeugungskraft, Leben nicht nur fingiert, sondern faktisch zugeschrieben, und solchen Ansichten möchten wir jede Anlehnung abgeschnitten wissen“[8]).

Wir können nicht einsehen, daß die oben erwähnten Aeußerungen Lotze's zu der Folgerung berechtigen, er habe den Tönen ein Bewußtsein ihrer gegenseitigen Beziehungen beigelegt. Wenn er von Objekten spricht, die ein Bewußtsein von der glücklichen Bildung ihrer Formen hätten, so meint er zweifellos nur lebende Wesen, denen er eine innere geistige Regsamkeit beilegt, nicht aber die Bestandteile eines Kunstwerks von wirklich mechanischer Struktur. Es ist allerdings ein sehr kühner Gedanke, den er hier ausspricht, daß das menschliche Gefühl des Schönen in gewissem Sinne als ein mitfühlendes Nacherleben jener Empfindungen aufzufassen sei, die in dem sebstbewußten Daseinsgenuß der übrigen Lebewesen, deren äußere Erscheinung uns zur Anschauung kommt, objektiv gegeben sind. Man könnte den Einwurf erheben, daß es sich hier weniger um eine nachweisbare Wechselwirkung als um eine Art Einfühlung handle, vermöge deren wir geneigt sind, die Wesensäußerungen aller Geschöpfe nach dem Muster der in uns wirkenden psychischen Kräfte zu deuten, ohne uns darüber Rechenschaft zu geben, inwieweit das verborgene innere Leben derselben dem unsrigen wirklich entspricht. Andererseits ist es aber sicherlich als psychologische Tatsache anzuerkennen, daß wir im weitesten Umfange imstande sind, die inneren Regungen des tierischen und pflanzlichen Organismus nachfühlend zu verstehen und zu deuten; und daß gerade für unser ästhetisches Empfinden dieses Sichhineinversenken in fremde Wesensäußerungen von ausschlaggebender Bedeutung ist, wird kaum jemand bestreiten wollen.

Ueber die Rolle, welche dieses geistige Miterleben und Nachfühlen speziell bei der Auffassung musikalischer Töne und Tonwerke spielt, hat sich Lotze nicht nur in seiner Geschichte der Aesthetik, sondern auch bereits in

---

[8]) **Wallaschek, Aesthetik der Tonkunst, S. 80.**

den Vorlesungen von 1856 so deutlich ausgesprochen, daß ein Mißverständnis kaum möglich ist. Die von Wallaschek erwähnte Aeußerung über die Fiktion einer inneren Beseelung in Kunstwerken mechanischer Struktur bezieht sich wahrscheinlich nur auf die Darstellung lebendiger Gestalten in Skulptur und Malerei und enthält nur die weitere Ausführung des oben S. 146 erwähnten Gedankens.

Die Richtigkeit dieser Schlußfolgerung ist anzuerkennen, auch wenn man mit den allgemeinen metaphysischen Voraussetzungen des Philosophen in dieser Hinsicht nicht übereinstimmt. Lotze hat niemals behauptet, daß das objektiv Schöne sein Dasein außerhalb des fühlenden Geistes habe und unabhängig von jedem menschlichen Verständnis lediglich in den Formverhältnissen der schönen Objekte begründet sei. Trotz mancher Aeußerungen über das „bloße Spiel der Formen" in der Musik und über das Fehlen eines konkreten Inhalts in den einzelnen Tonfiguren darf man daher auch nicht annehmen, daß Lotze jemals zwischen Formalismus und Idealismus auf diesem Gebiet geschwankt hat.

Auch die vorläufige Definition der Musik, die er in dem Kapitel „Die Kunst und die Künste" in seiner Geschichte der Aesthetik" gibt[9]), kann nicht als Beweis gegen diese Auffassung gelten. Er sagt nämlich an dieser Stelle, wo er nur „eine flüchtige Vorausbezeichnung des folgenden Inhalts" machen will: „Ich beginne von der Musik als der Kunst freier Schönheit, die nur durch die Gesetze ihres Materials, aber nicht durch Bedingungen einer bestimmten Aufgabe der Zweckmäßigkeit oder der Nachahmung beschränkt ist", und bezeichnet demgegenüber die Architektur als eine Kunst, die nicht mehr frei in Formen spielt, sondern diese dem Dienst eines Zweckes widmet, für den diese Formen allerdings frei erfunden sind. Es kann hier wohl nicht gemeint sein, daß in der Gestaltung des Tonmaterials ein völlig inhaltloses Verknüpfen von wohlgefälligen Formen vorherrschend sei; nur die Erfüllung eines konkreten praktischen Zwecks und die direkte Nachbildung bestimmter Naturerscheinungen sollte mit jener provisorischen Erklärung ausgeschlossen werden.

Später sagt Lotze im Anschluß an eine Bemerkung Köstlins: „Es ist ganz gewiß richtig, ... daß die Musik eben durch die mannigfache Modulation ihrer

---

[9]) S. 459.

Melodie die eigentümlichen dynamischen Formen der Gemütserregung nachbildet, die dem Gedanken unerschöpflich und der Rede unausdrückbar sind"[10]). Besonders in den Fällen, wo das spielende Hin- und Herwogen der Töne am auffälligsten hervortritt, zeigt sich die Fähigkeit der Musik „mit ihrem ganzen eigenen Formalismus dem Ausdruck des Gemütslebens"[11]) zu dienen, also den Wechsel der Stimmungen wiederzugeben. Freilich handelt es sich hierbei nicht um ein von äußeren Zwecken geleitetes mechanisches Nachbilden, sondern um die symbolische Uebertragung von Vorgängen des geistigen Lebens in frei gewählte und sich doch mit einer gewissen inneren Notwendigkeit darbietende Tonfiguren, die im Hörer den gleichen Stimmungsgehalt wieder hervorrufen können, aus dem sie geschaffen sind.

Weit eingehender als Moos und Wallaschek hat Julius Röhr in seinen kritischen Untersuchungen über Lotze's Aesthetik (Dissertation, Halle 1890) die Betrachtungen des Philosophen über die Musik im ganzen und ihre verschiedenen Bestandteile dargestellt und gewürdigt, welche Kögel in seinem sonst sehr verdienstvollen Werke nur wenig berücksichtigt hatte. Röhr sucht den Nachweis zu führen, daß Lotze drei Stufen oder Arten des musikalischen Eindrucks unterschieden habe[12]). Die erste Stufe sei das sinnlich Angenehme, also die unmittelbare Wirkung der Töne auf unser subjektives Wohlbefinden. Die zweite Stufe bilde die associative Deutung des Eindrucks auf Grund der Erinnerung an die allgemeinen Verhältnisformen des Mannigfachen. Der dritte Faktor bestehe in der kausalen Verknüpfung der Töne mit den im menschlichen Organismus begründeten Affektionen oder Gemütserregungen.

Bei der Erörterung der sinnlichen Wirkungen begeht Röhr den Fehler, die Herbeiführung von Vorstellungen äußerer Ereignisse oder Erscheinungen, deren Bewegungsform sich in dem Rhythmus der Töne widerspiegelt (wie z. B. das Flattern der Vögel, das Rauschen des Wassers, das Fallen des Schnees), schlechthin zu den direkten musikalischen Eindrücken zu rechnen, was dem Sinne der Lotze'schen Ausführungen völlig widerspricht. Andererseits bietet der ganze Inhalt des Kapitels „Vom Angenehmen der Empfindung" (Geschichte der Aesthetik, S. 277 ff.) den durchschlagenden Beweis für die Hin-

[10]) Geschichte der Aesthetik, S. 499 ff.

[11]) Ebenda, S. 500.

[12]) Op. cit., S. 32 ff.

fälligkeit des Röhr'schen Vorwurfs, daß Lotze nur die Deutungen unserer Einbildungskraft berücksichtigt, den direkten Faktor aber gar nicht untersucht habe.

Bei der Darstellung der zweiten Stufe schildert Röhr die Erweckung von Gefühlen, deren Rhythmus die Musik nachahmt, geht aber nicht auf die Beziehung dieser associativ herbeigeführten Erinnerung an bestimmte Gemütsbewegungen zu den intellektuellen Verhältnisformen ein, die er vorher ausdrücklich zu dieser zweiten Wirkungsweise gerechnet hatte. (S. 32).

Die dritte von Röhr aufgestellte Stufe des ästhetischen Eindrucks ist von Lotze selbst niemals als solche angenommen worden. Der Kritiker bezieht sich hier auf eine Aeußerung des Philosophen in der Abhandlung über den Begriff der Schönheit („In den Verschlingungen der Klänge findet jeder sein Gemüt wieder und überschaut seine Bewegungen. Schwerlich geschähe dies, triebe nicht eine Vorherbestimmung unserer leiblichen Einrichtung uns an, durch Laute unseren Gefühlen einen an sich unnützen äußeren Ausdruck zu geben. Mit den Klängen und ihrem Wechsel verknüpft sich so die Erinnerung an Uebergänge in Größe und Art der Strebungen und Gefühle, durch die getrieben wir dieselben Laute bilden würden"[13]).

Lotze wollte hier nur die allgemeinen psychophysischen Grundlagen für das Verständnis der Tonwelt angeben und dartun, daß uns die Tonsprache eben dadurch zugänglich wird, daß wir unsere eigenen Gemütsbewegungen in entsprechenden Lauten oder Lautverknüpfungen zu äußern gewohnt sind. Wenn wir nun umgekehrt beim Hören musikalischer Tonfiguren auf innere Gefühlserregungen schließen, so beruht dies eben darauf, daß diese Tonverhältnisse den dynamischen Verlauf menschlicher Stimmungen oder Affekte zur Darstellung bringen. Dann aber würde dieser Eindruck mit dem der zweiten Stufe (nach Röhr's Klassifikation) identisch sein.

Im folgenden macht nun unser Kritiker aus den bei der zweiten Stufe übergangenen Verhältnisformen noch eine besondere (vierte) Stufe des ästhetischen Eindrucks, verwechselt dann aber die subjektiven Wirkungen der Musik, die sich an die Auffassung der intellektuellen Verhältnisse anknüpfen, nämlich die Wertgefühle, mit der von Lotze behaupteten objektiven Aufgabe der musikalischen Darstellung, in ihren drei wesentlichen Bestand-

[13]) Kleine Schriften, I, S. 300.

teilen (Rhythmus, Harmonie, Melodie) ein Gegenbild des Weltgeschehens zu bieten. Ohne auf die Begründung dieser Lotze'schen Gedankenreihe irgend wie einzugehen, beklagt sich Röhr über die „halb dichterische" Form, die der Philosoph „wie leider so oft" seinen Ideen gegeben habe und kommt dann (S. 36) zu dem Resultat, daß Lotze „innerhalb des Gesamteindrucks der Melodie zwischen einer Reihe nur subjektiv wohlgefälliger Erregungen und einer anderen geschieden" habe, „welche den Wert eines objektiven Geschehens darstellt". Erst in der letztgenannten liege der ästhetische Wert, der die sinnliche Wohlgefälligkeit zur Würde der Schönheit erhebe. Sofern aber nur der Rhythmus einer einzelnen physikalischen Erscheinung oder eines Gefühls nachgeahmt sei, könne Lotze eine ästhetische Wirkung im eigentlichen Sinne nicht angenommen haben.

In der Form wie Röhr hier den Inhalt der zweiten Reihe beschreibt, ist überhaupt kein Bestandteil des ästhetischen Eindrucks angegeben, sondern nur eine objektive Bedingung desselben, nämlich der allgemeine Inhalt dessen, was die Musik im ganzen zu symbolischer Darstellung bringt. Das subjektive Correlat dieser Bedingung, nämlich die ideale Gemütsstimmung des Betrachters oder das beglückende Gefühl der Weltharmonie, welches Lotze annimmt, hat der Kritiker hier völlig übersehen. Er unterscheidet auch nicht zwischen der ästhetischen Wirkung der einzelnen Teile eines Musikstücks, welche die Wiedergabe bestimmter Ereignisse oder Gemütsbewegungen enthalten, und der soeben erwähnten Gesamtwirkung der Tonkunst, die nur den allgemeinen Hintergrund bezeichnet, von dem sich die Auffassung der besonderen Erscheinungen abheben soll. Obwohl nun die Einzelwirkung nicht ohne diesen begleitenden Gesamteindruck zustande kommen kann, würde es doch nicht dem Sinn des Lotze'schen Gedankens entsprechen, wenn man sie ihrem ganzen Inhalt nach zu dem subjektiv Wohlgefälligen oder sinnlich Angenehmen rechnen wollte, wie dies Röhr irrigerweise tut.

In seinen weiteren Ausführungen sucht Röhr den Beweis zu führen, daß Lotze das sinnlich Angenehme des ästhetischen Eindrucks stets auf ein Mitgefühl mit dem Glück oder Unglück der Einzelerscheinung zurückgeführt habe, in die wir uns hineinversetzen. Hierin liege aber noch nicht das Wesentlichste und Wertvollste der ästhetischen Wirkung, sie beruhe vielmehr auf einem zweiten durch Association, Erinnerung oder Deutung ent-

standenen Gefühl der Verehrung für die göttliche Güte oder der „Sympathie mit der Weltseligkeit".

Es würde zu weit führen, wenn wir die Ableitung dieser nach unserer Meinung nicht durchaus zutreffenden Interpretation im einzelnen widerlegen und klarstellen wollten. Richtig ist, daß Lotze das Angenehme der sinnlichen Empfindung als einen bei zahlreichen ästhetischen Werturteilen mitspielenden psychologischen Faktor hervorgehoben hat. Er hat aber auch stets betont, daß in dieser Steigerung unseres persönlichen Wohlbehagens nur eine Nebeneigenschaft des Schönen gegeben sei, die an sich nicht zu den Gegenständen der Aesthetik gehört[14]). Es ist unverständlich, wie Röhr dazu kommt, diesen subjektiven Faktor mit den „Sympathiegefühlen" zu identifizieren und ferner sogar zu behaupten, daß nur dasjenige, was Lotze zur Erklärung der ersten Stufe des Eindrucks beigebracht habe, als dauernder Besitz der Aesthetik zu betrachten sei.

Die zweite Stufe, die nach Röhr's eigener Darstellung den Kern der Lotze'schen Theorie enthalten soll, ist mit den vom Verfasser gewählten Bezeichnungen (Sympathie mit der Weltseligkeit!) nur sehr mangelhaft charakterisiert. Röhr lehnt es überhaupt ab, die Deutung von Erscheinungen auf irgend welche zu Grunde liegende Ideen als eine positive wissenschaftliche Leistung anzuerkennen und bestreitet insbesondere die Möglichkeit, den von Lotze aufgestellten Begriff des objektiven und des absoluten Wertes in einer logisch haltbaren Form zu entwickeln.

Es würde dies eine eingehende Untersuchung erfordern, wenn wir die Bedenken Röhr's gegen diese Grundgedanken der Lotze'schen Wertlehre auf ihre Tragweite prüfen wollten. Wir müssen daher an dieser Stelle auf die spezielle Erörterung dieses Problems durch Franz Chelius[15]) verweisen, die auch das Gebiet der Musikästhetik nach manchen Richtungen hin beleuchtet. In dem Kapitel „Die Forderung objektiver Werte in dem Lichte der Kritik" hat Chelius den Versuch gemacht, die vom Subjekt unabhängigen Faktoren unseres Werturteils, die Lotze hervorgehoben hat, genetisch darzustellen, ohne die Berechtigung der gegen die Behauptung eines „Wertes an sich" erhobenen Bedenken zu verkennen.

Um zu zeigen, wie die charakteristischen Eigen-

---

[14]) Geschichte der Aesthetik, S. 259.
[15]) Chelius, Lotzes Wertlehre. Diss. Erlangen 1904, S. 40.

tümlichkeiten in den Dingen ohne willkürliche Mitwirkung des Subjekts, also abgesehen von dessen Wünschen und Wollen, ein bestimmtes Werturteil begründen, verweist Chelius auf eine Aeußerung Lotzes in den Vorlesungen über praktische Philosophie 1882[16]): „Daß einer in einem Moll-Akkord eine andere Art der Schönheit findet als in einem Dur-Akkord, das ist nicht sein Werk; vielmehr, obgleich derartige Werte nur in seinem Gefühle Wirklichkeit haben, so stehen ihm doch seine eigenen Gefühle als ein System mannigfacher Glieder gegenüber, deren jedes seinen besonderen Charakter und seinen besonderen Wert hat, ohne daß der Geist imstande wäre, diese Verteilung zu ändern". In diesem Sinne könnte man, wie Lotze meint, den genießenden Geist gleichsam „als das Mittel auffassen, durch dessen Witwirkung der in den Dingen vorbereitete Wert zu der wirklichen Existenz kommt, die er freilich nicht anders als in dem Augenblicke des wirklichen Genossenwerdens besitzt"[17]).

Wir haben an anderer Stelle gezeigt, welche bedeutende Rolle gerade das Sichhineinversenken in die objektiv gegebenen Formen des inneren Lebens der Dinge und Menschen bei der Auffassung musikalischer Tonverbindungen spielt, und wie Lotze auch auf diesem Gebiet bemüht war, einen von zufälligen individuellen Dispositionen unabhängigen Wertmaßstab zu gewinnen. Es erscheint uns daher nicht angängig, wenn Röhr gerade diese auf einer idealistischen Werttheorie beruhenden normativen Elemente der Lotze'schen Aesthetik als willkürliche Deutungen auffaßt, die über die Grenzen des wissenschaftlich Erkennbaren hinausgehen. Eine rein psychologische Musikästhetik, die den Wertgedanken mit allen seinen Konsequenzen in bezug auf die Aufstellung von Regeln oder Normen des künstlerischen Schaffens ausschalten wollte, entspricht jedenfalls so wenig dem Geiste unseres Philosophen, daß er es nicht gebilligt haben würde, wenn man den Kern seiner Leistungen in der Beschreibung und Erklärung gewisser psychischer Elementarerscheinungen auf diesem Gebiete suchen wollte, wie dies Röhr getan hat.

Allerdings war Lotze stets bemüht, für den idealistischen Oberbau seines ästhetischen Gedankenkreises eine sichere empirische Grundlage in der Beobachtung der Menschennatur zu gewinnen, aber er rechnete zu den Erfahrungstatsachen des Weltgeschehens auch die

[16]) S. 8. — [17]) Ebenda.

Verwirklichung von Zweckideen, aus deren Geltung sich für uns die Maßstäbe jeder ethischen und ästhetischen Beurteilung von Erscheinungen ergeben. Mit Recht hat daher ein englischer Philosoph die Grundanschauung Lotze's als eine teleologische bezeichnet, die mit dem Namen Idealrealismus am besten zu charakterisieren sei. In allem Sein und Geschehen sah Lotze eine Zweckvollendung. „The ideal is the purpose for which the mechanical existe and this thought of purpose gives the solution of problem. The two sides are required one for the other and thus Lotzes main idea is teleological. We explain the mechanisme of the universe, when we can show its worth, its power to reveal the idea. The inner worth of the good, the beautiful and the holy, is the key to this outer world of forms. The one is to be explained by the other"[18].

In diesem Zusammenhang erscheint die von Lotze unternommene symbolische Ausdeutung musikalischer Formen durch Heranziehung der synthetischen Intellektualfunktionen, die als Mittelglieder für die Apperception von Wertideen dienen, als eine für die ästhetische Untersuchung komplexer Bewußtseinsinhalte unentbehrliche und trotz mancher Bedenken im Einzelfalle auch für die weitere wissenschaftliche Ausgestaltung der Musikästhetik fruchtbare Betrachtungsweise. Mit Recht bezeichnet es daher ein moderner Aesthetiker als eine unumstößliche Tatsache, daß in Verbindung mit den sinnlichen Elementen, die den Stoff eines Kunstwerkes ausmachen, zahlreiche Faktoren des vergleichenden, beziehenden und urteilenden Denkens eine ausschlaggebende Rolle spielen und insbesondere auch einen gewaltigen Einfluß auf das musikalische Erleben ausüben, der nicht ungestraft in der Rechnung vergessen werden darf[19].

Die Betrachtungen Lotzes beschränken sich allerdings nur auf die allgemeinen Mittel, deren sich das musikalische Schaffen bedient. Er weist darauf hin, daß „über Recht und Unrecht ihres Gebrauchs, über die Ziele, welche die Erfindung zu verfolgen, die Schranken, die sie zu achten hätte, mit einem Wort, über den ästhetischen Geist der musikalischen Kunstwerke"[20] eine bis ins Einzelne ausgebildete Theorie nicht vorhanden sei, und wir werden ihm in bezug auf die damalige

---

[18]) Lindsay, Hermann Lotze, Mind, July 1876, S. 373—74.

[19]) Paul Feldkeller, Der Anteil des Denkens am musikalischen Kunstgenuß. Zeitschr. für Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft Ed. Max Dessoir. X, 3. S. 270—71.

[20]) Geschichte der Aesthetik, S. 499.

Musikliteratur Recht geben müssen, wenn er es beklagt, nur bedeutungsvolle Anfänge gefunden zu haben, aus denen ein wissenschaftliches Ganze zu erbauen, lange Mühen kosten werde[21]).

Die kurze Uebersicht der kritischen Einwände, die speziell gegen die allgemeinen philosophischen Grundlagen und Voraussetzungen der Lotze'schen Musiktheorie erhoben worden sind, hat uns gezeigt, daß es nicht leicht sein mag, aus den mannigfach verstreuten Beiträgen des Philosophen ein volles und restloses Verständnis ihrer Bedeutung zu gewinnen. Die enge Verknüpfung seiner ästhetischen Prinzipien mit den spekulativen Ideen seiner Ethik und Metaphysik erschwert vielleicht nach manchen Richtungen hin die Beurteilung des konkreten Gedankengehalts, aber dieser Gefahr sind, wie Lotze selbst betont hat, fast alle philosophischen Versuche einer systematischen Grundlegung der Musikästhetik ausgesetzt[22]). Man pflegt ihnen vorzuwerfen, daß sie durch Vorurteile verleitet, manches in die Musik hineindeuten, „was der schaffende Künstler sich nicht bewußt ist, beabsichtigt zu haben, und der sachkundige Kenner nicht in ihr antrifft". Dennoch erscheint es uns nicht berechtigt, wenn man aus denselben Gründen ein absprechendes Urteil über die uns hier vorliegende Gesamtleistung Lotze's fällen wollte. Wir erkennen ihren Wert nicht bloß in der sorgfältigen Durchführung der psychologischen Grundlagen, die hauptsächlich in der Medizinischen Psychologie enthalten sind und von seiten des bedeutendsten modernen Tonpsychologen einer bis ins einzelne gehenden kritischen Würdigung unterzogen wurden[23]), sondern auch in dem durchaus neuen und selbständigen, induktiv begründeten Unterbau des rein ästhetischen Gedankenkreises über die Elemente der Musik, und ferner in der großzügigen Ausgestaltung des spekulativen Abschlusses, der, wie wir nachgewiesen haben, im engsten organischen Zusammenhang mit der gesamten Weltansicht des Philosophen und doch andererseits in einer nahezu lückenlosen Verknüpfung mit den empirischen Beobachtungen steht, von denen die Untersuchung der musikalischen Phänomene ihren Ausgang genommen hatte.

---

[21]) Geschichte der Aesthetik, S. 496.

[22]) Ebenda, S. 461.

[23]) Carl Stumpf, Tonpsychologie, Leipzig, I. Bd., 1883, II. Bd., 1890 (Bd. I, S. 18, 77, 99, 105, 110, 154, 162, 168, 174, 190, 225, 251, 359. Bd. II, S. 19, 62, 87, 187, 279, 289, 311 etc.).

Literaturverzeichnis.

Neben den in de: ·beit angeführten Werken Lotzes:

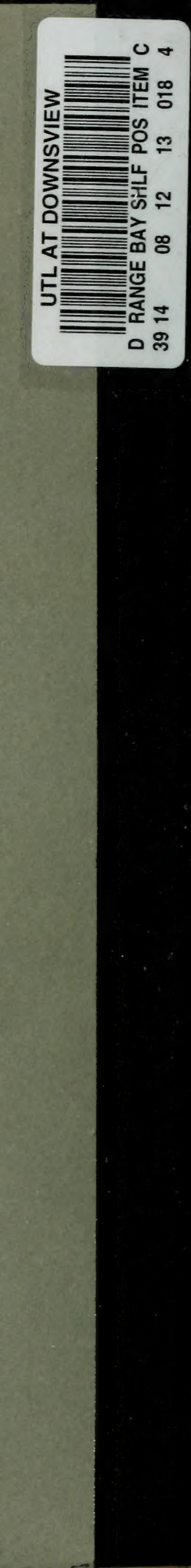
Falckenberg, R. Hermann Lotze. I. Teil: Das Leben und die Entstehung der Schriften. Stuttgart 1901.
Hartmann, E. v. Lotzes Philosophie. Leipzig 1888.
Pfleiderer, E. Lotzes philosophische Weltanschauung nach ihren Grundzügen. II. Aufl. Berlin 1884.
Wendscher, M. Hermann Lotze. Bd. I. Lotzes Leben und Werke. Heidelberg 1913.
Falckenberg, R Entwicklung der Lotzeschen Zeitlehre. Zeitschrift für Philosophie und philolosophische Kritik. Bd. 105. S. 178 ff.
Bärwald, Leo. Die Entwicklung der Lotzeschen Psychologie. Erlanger Dissertation. 1905.
Lindsay, T. M. Hermann Lotze. Mind. July 1876.
Chelius, Fr. Lotzes Wertlehre. Erlanger Dissertation 1904.
Seibert, Fr. Lotze als Anthropologe. Erlanger Dissertation 1900
Tienès, Alfred. Lotzes Gedanken zu den Prinzipienfragen der Ethik. Heidelberg 1896.
Kögel, Fritz. Lotzes Aesthetik. Göttingen 1886.
Röhr, Julius. Kritische Untersuchungen über Lotzes Aesthetik. Halenser Dissertation. 1890.
Matagrin, A. Essai sur L'esthetique de Lotze. Paris 1901.
Kant, Imanuel. Kritik der Urteilskraft. ed. Kehrbach.
Schelling, Fr. Wilh. Joseph. Die Philosophie der Kunst.
„ Vorlesungen über Philosophie der Kunst. Werke ed. Otto Weiß. Leipzig 1907 Bd. III.
Hegel, Georg Wilh. Friedr. Vorlesungen über die Aesthetik. Werke Bd. X. ed. H. G. Hotho II. Aufl. Berlin 1842—43.
Weiße, Chr. H. System der Aesthetik 1830.
Herbart, Joh. Friedr. Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre 1811.
„ Psychologische Untersuchen 1839. Werke, herausgegeben von Hartenstein. Bd. VII.
Zimmermann, R. Geschichte der Aesrthetik als philosophischer Wissenschaft. 1858.
„ Ueber den Einfluß der Tonlehre auf Herbarts Philosophie. Wiener Akademie der Wissenschaft Phil. Hist. Klasse. 1873.
Vischer, Friedr. Th. Aesthetik. 1858.
„ Das Schöne und die Kunst. Vorträge ed. Rob. Vischer. 1898.
Volkelt, Johannes. Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik. Jenaer Habilitationsschrift 1876.
„ System der Aesthetik. Drei Bände. 1905, 10 u. 14.
Lipps, Th. Aesthetik. Bd. I. 1903. Bd. II 1906.
Hartmann, E. v. Idealismus und Formalismus in der Musikästhetik. Ausgew. Werke Bd. III. Aesthetik: Die deutsche Aesthetik seit Kant. Erster historisch-kritischer Teil Leipzig 1886. S. 484 ff.

Meumann, Ernst. Beiträge zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus. Wundt's Philosoph. Studien. Bd. X. 1894.
„ Einführung in die Aesthetik der Gegenwart. Leipzig II. Aufl. 1912.
„ System der Aesthetik. Leipzig 1914.
Haman, R. Aesthetik, Leipzig 1911.
Dessoir, Max. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906.
„ Systematik und Geschichte der Künste. Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft. Bd. IX. 1914.
Müller-Freienfels, R. Psychologie der Kunst. Leipzig 1912.
Utitz, E. Grundlegung der allgemeinen Aesthetik. Bd. I. Stuttgart 1914.
Külpe, O. Ueber den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrschrift für wissenschaftl. Philosophie Bd. XXIII. 1899.
Helmholtz, H. v. Die Lehre von den Tonempfindungen. III. Aufl. Braunschweig 1876.
Stumpf, Karl. Tonpsychologie. Leipzig. Bd. I. 1883. Bd. II. 1890.
„ Geschichte des Konsonanzbegriffs. I. Teil Abh. der Münchener Akademie 1897.
„ Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft ab 1898.
„ Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911.
Drobisch, M. W. Ueber die mathematische Bestimmung musikalischer Intervalle. Leipzig 1846.
Engel, Gustav. Aesthetik der Tonkunst. 1884.
Seydel, M. Schopenhauers Metaphysik der Musik. Leipzig 1895.
Hanslick, Eduard. Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Leipzig 1854.
Fleischer, Oskar. Die Reste der altgriechischen Musik.
Naumann, E. Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst. Stuttgart 1885.
Nohl, H. Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben. Deutsche Tat. Dez. 1912.
Moos, Paul. Moderne Musikästhetik in Deutschland. Historisch-kritische Uebersicht. Leipzig. 1902.
Wallaschek, Richard. Aesthetik der Tonkunst. Leipzig 1886.
Feldkeller, Paul. Der Anteil des Denkens am musikalischen Kunstgenuß. Sonderabdruck aus „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft." ed. Max Dessoir. X. Bd. 3. Heft.
Bernheimer, Erich. Philosophische Kunstwissenschaft. Heidelberg. 1913.
Stern, Paul. Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik. Hamburg 1898.
Geiger, M. Ueber das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. Leipzig 1911. (Bericht über den vierten Experimental-psychologischen Kongress.)

Lebenslauf des Verfassers.

Kurt Fritz Theodor Steinbrück, preußischer Staatsangehörigkeit und evangelischen Bekenntnisses, wurde am 26. Februar 1881 als Sohn des Rechnungsrats Fritz Steinbrück und seiner Ehefrau Marie, geb. Sanft, zu Stargard i. Pom. geboren. Er besuchte das Königliche Gymnasium zu Bromberg. Ostern 1901 bezog er die Universität Berlin und Ostern 1902 die Universität Heidelberg, um Theologie zu studieren. 1903 kehrte er nach Berlin zurück und studierte klassische Philologie und Philosophie. Seit 1906 ist er mit zwei Unterbrechungen, die er zum Musikstudium und besonders auf die Gesangskunst verwandte, an der Fähnrich-Vorbereitungsanstalt des Herrn Dr. Ulich in Berlin als Lehrer der alten Sprachen und der Geographie tätig. Verheiratet ist er mit Camilla Weiß, der jetzigen Gesangsmeisterin Camilla Steinbrück.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 08 12 13 018 4